ABSÜRD TİYATRO

Martin Esslin

Türkçesi: Güler Siper

Tiyatro alanında başyapıt olarak değerlendirilen Esslin'in **Absürd Tiyatro**'su nihayet Türkiyeli okurla buluşuyor. Aydınlanma çağı ile başlayan ve Nietzsche ile "Tanrının öldüğünü" ilan eden dinsel inanç yitikliği, radikal toplumsal devrim umutlarının sönmesi, iki dünya savaşı ile ırkçılık ve barbarlığa dönüş... Her türlü ümit teminatları, bütün kesin anlamlar için yapılan açıklamaların maskeleri birer anlamsız hayal, boş sözler olarak yere düşmüştür. Hiç kuşku yok, birçok insan için yirminci yüzyıl anlamından çok şey kaybetmiştir. Böylesi bir anlam yokluğu duygusu "dil"in kuşku ile karşılanışına doğru gider. Bunun sonucu olarak da Absürd tiyatro, anlamını yitirmiş bir dünyaya ve dilin fosilleşmiş biçimlerine yapılan saldırılarla dikkate değer bir şekilde ortaya çıkar. Absürd, düş, bilinçaltı ve zihinsel dünyayı paradoksal bir biçimde yüceleştirme ve bu içsel manzarayı imgelendirmek için sahnesel metaforu bulabilme kapasitesine sahiptir. Kötümser olsalar da, sadece yılgınlığın dışa vurulması demek doğru olmaz Absürd oyunlar için; bildirilerinin arkasında yatan meydan okuma ise yılgınlıktan başka her şeydir. Kolay çözüm yollarından, insana rahatlık veren hayallerden arınmak insana acı verebilir ama bu arınma, arkasında bir kurtuluş ve özgürlük duygusu bırakır. Absürd tiyatro işte bu yüzden, yılgınlık gözyaşları değil, özgürlüğe kavuşmanın verdiği kahkahaları uyandırır insanda. Evrensel kaos, dilin parçalanışı ve insanlığın armonik imgesinin eksikliğini yansıtmak için yapısal temel olarak benimsenen absürd tiyatro şimdiden tiyatro tarihinde yerini almıştır.

tiyatro

inceleme





ABSÜRD TİYATRO

Martin Esslin

D

ABSÜRD TİYATRO

Martin Esslin



DOST

GÖSTERİM SANATLARI

Bu dizi İnönü Bayramoğlu'nun yönetiminde
Dost Kitabevi Yayınları için hazırlanmaktadır.

Sahneleme

Martin Esslin

1918 yılında Budapeşte'de doğdu. Viyana Üniversitesi'ni bitiren Esslin 1938'de Belçika'ya, 1939'da İngiltere'ye göç etti. BBC'de çalıştı. Stanford Üniversitesi'nde Drama dersleri veren Esslin'in eleştirel yazıları da düzenli olarak *Plays and Players* dergisinde yayınlanmaktadır.

Başlıca yapıtları: Pinter, Brecht ve Artaud üzerine yazdığı kitaplarının yanı sıra *The Field of Drama* [Türkçede: *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996], *Brief Chronicles: Essays on Modern Drama* ve *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media* adlı kitapları yayımlanmıştır.

D

GÖSTERİM SANATLARI

1) ROL YAPMAYIN LÜTFEN, Eric Morris - Joan Hotckis, Ocak 1998
2) DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO DÜŞÜNCESİ, Sevda Şener, Şubat 1998
3) POSTMODERN BRECHT, Elizabeth Wright, Nisan 1998
4) SAHNELEME, Patrice Pavis, Ocak 1999
5) OSMANLI TİYATROSU, Metin And, Şubat 1999

Absürd Tiyatro

Martin Esslin

DOST
kitabevi

ISBN 975-7501-33-6

The Theatre of the Absurd
MARTIN ESSLIN

Birinci Baskı, Ağustos 1999, Ankara

İngilizceden çeviren, Güler Siper

Yayına Hazırlayan, İnönü Bayramoğlu
Düzelti, Güzin Yamaner, Zehra Aksu Yılmazer
Son Okuma, Hatice Gençler
Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB
Baskı ve Cilt, Pelin Ofset

Dost Kitabevi Yayınları
Karanfil Sokak, 29/4, Kızılay 06650, Ankara
Tel: (0312) 418 87 72 Fax: (0312) 418 03 55
raulman@domi.net.tr

İçindekiler

BAYAN MARTİN : Bundan çıkarılacak kıssadan hisse ne?
İTFAİYE ŞEFİ : O size kalmış.

Ionesco, *Kel Şarkıcı*

Üçüncü Pelican Baskısına Önsöz

Habent sua fata leibelli... Yirmi yıl önce bu kitabı yazma işine giriştiğimde, asıl amacım o zamanlar birçok kişiye dramanın absürd ve değersiz bir biçimi olarak görünen şey üzerine gelişen güncel tartışmaya polemiksel bir katkı yapmaktı. Kitabın yeni baskıları yapılıp okundukça ve yüksek okul ve üniversitelerde ders kitabı olarak kullanıldıkça doğası değişti. Şiddetli tartışmalara yol açmış bir müdahale olarak alabileceğimiz şey gitgide bir tarih ya da bir başvuru kitabına yeni bir yaklaşımın (çoğu kez yanlış biçimde bir okul, bir hareket ya da yeni bir tür olarak düşünülmüştür) betimlemesi olarak kullanılan bir kitaba dönüştü. Bu gelişmenin beni o zaman da, şimdi de sevindirdiğini söylememe gerek yok. Ancak eğer kitap bu yeni gelişen işlevi yerine getirmeyi sürdürecekse, güncelliğini koruması gereklidir. İlk gözden geçirilip genişletilmesinden on yıl sonra yeniden gözden geçirilmiş bir baskısının yapılması bu nedenle zorunlu hale gelmiştir.

Absürdün önemli yazarlarını anlatan bölümler, bu nedenle, onların daha yeni yapıtlarının göz ardı edilmemesi için yeniden yazılmıştır.

Harold Pinter'ın (kitabın 1961'de ilk baskısı yapıldığında sesini yeni yeni duyurmaya başlamıştı ve sonraki yapıtları ikinci baskıda "Koşut Yönelişler ve Dönüş Yapanlar" bölümünde ona ayrılan bölümü daha geniş tutmayı gerektirdi) oyunları, zamanımızın önemli oyun yazarlarından biri olarak yerini aldığından, artık başlı başına bir bölümde ele alınmışlardır. Yeterince tartışılmayan *bütün* yazarların sonradan oluşturdukları *bütün* yapıtları ve o zamandan bu yana ünlenen bu alandaki yazarların daha da az tartışılan sayısız yapıtı da ancak bu cildin alanının ve kapsamının çok dışına çıkmadan incelenebilmiştir. Ama Kaynakça, yine önemli yazarlarla ilgili olarak büyük ölçüde genişletilmiştir. Absürd tiyatronun dramanın gelişmesindeki etkisini incelemiş olan son bölüm ise şimdi 1970'lerdeki gelişmeleri ele almaktadır.

Bütün bunların, anlama ve bilgi edinme isteğiyle kitaba yaklaşan okuyucu ve öğrenciler için bu çalışmanın yararlı olmayı sürdürmesine katkısı olacağını umarım.

Winchelsea, Sussex, Ekim 1978 MARTIN ESSLIN

Pelican Baskısına Önsöz (1968)

30 Aralık 1964'te, *Godot'yu Beklerken* Londra Royal Court Theatre'da, Vladimir rolünde Nicol Williamson ile yıllar sonra yeniden sahnelendi. Yapım eleştirmenler tarafından büyük övgüyle karşılandı. Oyuna gelince – genel kanı onun çağdaş bir klasik olmakla birlikte bir büyük kusurunun olduğuydu: Anlamı ve simgeselciliği biraz fazla açıktı .... Aynı oyun Ağustos 1955'te Londra'da ilk kez gösterildiğinde ise büyük ölçüde anlaşılamaz bulunmuştu. Birçok eleştirmen onun anlaşılmaz, saçma sapan bir şey olduğu kanısındaydı.

Çağımızda anlaşılamaz avant-garde bir yapıtın kolayca anlaşılır bir çağdaş klasiğe dönme hızı şaşırtıcı ve bu da yalnızca insanların yeni çığırlar açan sanat yapıtlarıyla karşılaştığı zamanki ilk tepkilerini unutmaya hazır olmalarıyla açıklanabilir.

Bu kitabı yazmaya başlatan dürtü, büyük ölçüde yazarın zamanımızın dünyasına yeni bir yaklaşımı yansıtan yeni bir gelenek içinde yapıtların anlaşılabilir hale getirilebileceği inancından ortaya çıkmıştır. Eğer birçok eleştirmen bu alandaki daha önemli ve daha sık sahnelenen oyunların

bazılarına yetişebildiyse de bu, bu tür bir sununun kendileri için hâlâ yararlı olabileceği birçok tiyatro izleyicisi ve oyun okuyucusu olmadığı ve olmayacağı anlamına gelmez. Kitabın İngiltere, Birleşik Devletler ve başka ülkelerdeki başarısı bu inancı desteklemektedir.

Gerçekte ise bazı açılardan kitabın başarısı –ya da en azından başlığın başarısı, yalnızca başlığı okuyarak kitaptan söz edip onunla ilgili yazılar yazan bir sürü insan görünmektedir– yazarın endişelenmesine de sebep olmaktadır... "Absürd tiyatro" çoğu kez düşüncesizce kullanılan kendi başına bir deyim olmuştur; ve daha da kötüsü aynı biçimde benzer deyimler de oluşturulmuştur. Başkaldırı, Acımasızlık, Paradoks, Gerçek vb. Tiyatroları olmuştur. Yazarlara kendileriyle yapılan görüşmelerde Absürd tiyatronun öğretilerine bağlı olup olmadıkları sorulmaktadır. Aslında belli temel benzerlikleri ortaya koymak amacıyla belli oyunların belli özelliklerini betimlemek için uydurulan deyim, politik bir parti ya da bir hokey takımı gibi, üyelerinin rozet ya da arma taktığı örgütlü bir hareketin karşılığıymış gibi kullanılmıştır. Palaeolitik bir çömlekçiye Magdalen biçemini uyguladığını kabul edip etmediğini sormak gibi bir şey bu. Bir çağın sanatçılarının belli ortak özellikleri vardır, ancak bunun ayrımında olmaları gerekmez. Hem fil hem de fare memeliler sınıfına girer, ama bu, büyüklüklerinin ve yaşam biçimlerinin aynı olacağı anlamına gelmez. Yalnızca belli temel yapısal açılardan birbirlerini andırdıkları anlamını taşır bu.

Absürd tiyatro gibi bir deyim işleyen bir varsayımdır, bazı oyun yazarlarının yapıtlarında bulunan belli temel özellikleri, bunların ortak yönlerini izleyerek ulaşılabilir kılan bir araçtır. Bundan başka bir şey de değildir. Bu, Becket ile Ionesco'nun birbirlerine aynı kulüp ya da partinin üyeleriymiş gibi davranmaları gerektiği varsayımına nasıl yol açabildi? Ya da Pinter'ın Genet ile politika ve yasalar üzerine aynı görüşü taşıyabileceğine? Yalnızca büyük bir yanlış anlamayla. Daha da kabul edilemez olanı ise, tiyatronun gelişiminin her biri bir önceki önemini yitirdiğinde ya da alaşağı edildiğinde güç kazanan böyle hareketler tarafından sürdürüldüğü görüşüdür.

Absürd Tiyatro'nun yeni baskısı, ilk basımından bu yana yayımlanan ya da sahnelenen önemli malzemelerin kapsamına alınmasıyla, Kaynakçaya yapılan yeni eklemelerle ve bu kitapta tartışılan oyun yazarlarını, zamanımızda bir bütün olarak dramanın gelişmesine karşı bir yörüngeye yerleştiren kısa bir son bölümle güncelleştirilmiştir. Şu ya da bu biçimde ilgisi olabilecek bütün yeni oyunların öyküsünü içermek, ya da bu kitapta tartışılan önemli oyun yazarlarının etkisini taşıyan birçok yeni oyun

yazarını ele almak bu kitabın hacmini akıl almaz ölçüde arttıracaktı. Ancak Polonya ve Çekoslovakya'da Absürd tiyatroyla yakından ilintili bir yaklaşımın kısa bir öyküsü eklenmiştir. Birkaç yanlış düzeltilmiş ve daha az önemli şeyler atılmıştır.

Londra, Nisan 1967 MARTIN ESSLIN

Önsöz

Bu, çağdaş tiyatronun gelişimi üzerine bir kitaptır: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet ve Fransa, İngiltere, İtalya, İspanya, Almanya, ABD ve başka ülkelerdeki belli başlı avant-garde yazarlarla ilintili drama örnekleri üzerine.

Tiyatro konuları üzerine yazılan kitaplar kısa ömürlü olma eğilimi taşıyor; çoğu kitapçıda yıldız oyuncuların resimleri ve bir önceki yılın liste başı olmuş eserleriyle dolu raflarda yorgun bir görünüm sergilemekte. Konusunun bir ölçüde sınırlı tiyatro yazını dünyasını aşan bir önemi olduğuna inanmasaydım, bu kitabı yazmazdım. Çünkü tiyatro, kitle iletişiminin doğuşuyla gölgede kalmış olsa da, yaygın ve büyüyen bir önem taşımakta – kesinlikle televizyon ve sinemanın yayılması nedeniyle. Bu kitle iletişim araçları da, uzun ve can sıkıcı, üstelik bunlarla ilgili çok fazla deneme ve yenilik yapmak da pahalı. Öte yandan, tiyatro, kendisi ve izleyicisi ne denli sınırlı olursa olsun, oyuncularının ve oyun yazarlarının eğitildiği ve deneyimlerini kazandıkları ve kitle iletişiminin gereçlerinin sınandığı canlı sahnede olup bitmekte. Bugünün avant-garde

tiyatrosunun, yarının kitle iletişimi üzerinde büyük etkisi vardır. Ve kitle iletişimi de karşılığında, batı dünyasındaki insanların duygularını ve düşüncelerini biçimlendirmektedir.

Bu kitapta tartışılan tiyatro, bu nedenle, kesinlikle yalnızca dar bir aydın grubunun ilgi alanına girmemektedir. Yeni bir dil, yeni düşünceler, yeni yaklaşımlar ve çok uzak bir gelecekte olmayan geniş bir kitlenin duygu ve düşünce biçemlerini değiştirecek yeni, canlı bir felsefe sunabilir.

Dahası, bu tür tiyatrodan anlaşılacak olan, bazı eleştirmenlerin hâlâ yanlış anladığı şey, bence, diğer alanlardaki düşüncenin güncel eğilimlerine de ışık tutmalı, ya da en azından bu tür yeni bir ortaklığın bilim, psikoloji ve felsefede yüzyılın son yarısında oluşmakta olan değişimleri nasıl yansıttığını göstermelidir. Şiirden ve soyut resimden daha geniş bir temele oturan bir sanat dalı olan tiyatro, büyük şirketlerin ortak ürünü olan kitle iletişiminden farklı olarak, değişen düşüncenin daha derin eğilimlerinin, daha geniş bir kitleye ilk ulaştığı kesişme noktasıdır.

Absürd tiyatronun 1920'lerden bugüne süregelen daha özel yazın türlerinde (Joyce, Sürrealizm, Kafka) ya da yüzyılın ilk on yılından bugüne süregelen resimde (Kübizm, soyut resim) belirgin olan eğilimleri gösterdiği söylenmektedir. Bu kesinlikle doğru. Ancak tiyatro, bu eğilimler daha geniş bir bilince süzülene dek, bu yenilikleri geniş bir kitlenin önüne koyamamıştır. Ve bu kitabın da göstermeyi umduğu gibi tiyatro bu yeni tür sanata kendi özgün katkısını yapabilir.

Bu kitap, sonradan *Absürd Tiyatro* adını alan, ortaklığı tanımlama; önde gelen yorumcularının çalışmalarını gösterme ve onların en önemli yapıtlarının amacını ve anlamını açıklama; aynı ya da benzer konularda çalışan daha az bilinen yazarların yapıtlarını tanıtma; bazen ne pahasına olursa olsun yenilik peşinde koşma diye hor görülen bu eğilimin tiyatro ve yazının çok eski ve saygın biçemlerini birleştirdiğini gösterme ve son olarak da, batı insanının şimdiki durumunun bir anlatımı olarak –ve en iyi anlatanlardan biri olarak– önemini açıklama çabasındadır.

Bir eleştirmenin anlamak istediği şeyi bir zamanlar, gelip geçici bir an bile olsa yoğun biçimde sevmesi gerektiği söylenir. Bu kitap, Absürd oyun yazarlarının yapıtlarını izleyerek ve okuyarak unutulmayacak deneyimler edinmiş, Absürd tiyatronun önemli ve dikkate değer olduğuna ve zamanımızın en nitelikli dramatik yapıtlarını ürettiğine inanan bir eleştirmenin bakış açısından yazılmıştır. Öte yandan, eğer burada, bu tek tür tiyatro üzerinde yoğunlaşma yazarının yalnızca bu belli yaklaşımın bir partizanı olduğu ve diğer tiyatro türlerinden tat alamayacağı izlenimi-

ni veriyorsa, bu onun kitabı isteyerek tek bir konuyla sınırlandırmasından kaynaklanmaktadır. Bu yeni, özgün ve değerli dramatik yaklaşım, bu eleştirmene göre kesinlikle ne daha önce olanları silip atmakta ne de geçmişte, şimdi ve gelecekteki diğer tiyatro biçimlerinin önemli oyun yazarlarının çalışmalarını geçersiz kılmaktadır.

Bu kitabı yazarken içinde tartışılan yazarların büyük yardımını gördüm. Bu oyun yazarlarıyla yaptığım toplantılar tek başlarına beni bunu yazdığım için fazlasıyla ödüllendiren, coşkulu deneyimler oldu. Yakınlıklarından çok etkilendim ve onlara yürekten teşekkür ediyorum, özellikle Bay Samuel Beckett; Bay Arthur Adamov; Bay ve Bayan Eugène Ionesco; Bay Fernando Arrabal; Bay Manuel de Pedrolo; Bay N. F. Simpson ve Bay Harold Pinter'a.

Ayrıca, sonsuz bilgisini tiyatro coşkusuyla birleştiren Bay Eric Bentley'e ve yardımları olmaksızın bu kitabı yazamayacağım Dr. Herbert Blau; Bay Edward Goldberger; Bay Christopher Holme; Bay F. M. Lorda'ya ve dikkatimi bu kitabın alanına giren yazar ve oyunlara çektiği ve kullanımıma sunduğu değerli kitapları ve elyazmaları için Bay David Tutaev'e teşekkür borçluyum. Teşekkürlerim ayrıca Bayan Connie Martellini Ricono, Bay Charles Ricono, Bayan Margery Withers, Bay David Schendler, Bayan Cecilia Gillie ve değerli malzeme ve bilgiye ulaşmamdaki yardımları için Bay Robin7 Scott ve kaynakça konusundaki yardımları için Bayan Nancy Twist ve Bay Grant ve Bay Cutler'a.

Karım yapıcı eleştirileri ve yüreklendirmesiyle bana çok yardımcı oldu.

Londra, Mart 1961 MARTIN ESSLIN

Giriş
Absürdün Absürdlüğü

19 Kasım 1957'de bir grup endişeli oyuncu izleyicilerinin karşısına çıkmaya hazırlanıyordu. Oyuncular San Francisco Actor's Workshop topluluğunun üyeleriydiler. İzleyiciler ise San Quentin cezaevinin bin dört yüz mahkûmundan oluşuyordu. San Quentin'de, Sarah Bernhardt'ın 1913'teki gösterisinden bu yana sahnede hiçbir oyun sergilenmemişti. Şimdi, otuz dört yıl sonra seçilen oyun, büyük ölçüde içinde kadın yer almadığından, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'iydi *(Waiting for Godot)*.

Oyuncuların ve yönetmen Herbert Blau'nun endişeli olmaları doğaldı. Dünyanın en belalı izleyicisinin karşısına, Batı Avrupa'da en aydın izleyiciler arasında neredeyse ayaklanma yaratan bu son derece anlaşılmaz ve entelektüel oyunla nasıl çıkacaklardı? Herbert Blau, izleyiciyi ne izleyecekleri konusunda hazırlamaya karar verdi. Sahneye çıktı ve tıklım tıklım dolu, mahkûmların sigaralarını yakıp fırlattıkları yanıp sönen kibritlerden geçilmeyen karartılmış yemekhanedeki seyirciye seslendi. Blau, oyunu "insanın ne duyabilecekse onun için dinlemesi gereken" bir caz

müziği parçasıyla karşılaştırdı. Blau aynı biçimde *Godot'yu Beklerken*'de de, izleyenler arasındaki her bir kişi için bir anlam, kişisel önem taşıyan bir şeyler olacağını umuyordu.

Perde açıldı. Oyun başladı. Ve Paris, Londra ve New York'taki aydın izleyiciyi şaşkına çeviren şey, mahkûmlardan oluşan bir izleyici tarafından hemen kavrandı. "İlk Geceden Notlar"ın yazarının cezaevi gazetesi *San Quentin News*'taki sütunlarda söylediği gibi:

> Kaslı, pazuları şişmiş adamlar... bütün ağırlıklarıyla sıralara çöktüler ve kızları, eğlenceyi beklediler. Bu olmayınca duyulur ölçüde öfkelendiler ve kaçmadan önce ışıklar yanana kadar beklemeye karar verdikleri işitildi. Tek bir yanlış yaptılar. İki dakika fazla seyrettiler – kalakaldılar. Bitince ayrıldılar. Hepsi sarsılmıştı...[1]

Ya da aynı gazetenin baş sayfa yazarının "San Franciscolu Topluluk San Quentin izleyicisini *Godot'yu Beklerken* bıraktı" başlığı altında belirttiği gibi:

> Robin Wagner'in özenli ve zindan benzeri sahnesi ışıklandırıldığı andan, arayış içindeki iki serserinin arasında yorgun ve umutlu bir tokalaşmanın gerçekleştiği son ana değin San Francisco Topluluğu tutuklulardan oluşan izleyicisini avucunun içinde tuttu.
>
> ... Burada ilk oyun olarak daha az tartışmalı bir aracın kullanılması gerektiğini düşünenlerin korkuları Samuel Beckett'in oyunu çözülmeye başladıktan beş dakika sonra yatışmıştı.[2]

San Francisco Chronicle'ın orada bulunan bir muhabiri mahkûmların oyunu anlamakta zorlanmadıklarını aktarıyordu. Onlardan biri muhabire, "Godot, toplum" derken bir diğeri, "o, dışarısı"[3] demişti. Cezaevindeki bir öğretmenin, "Beklemekle ne söylenmek istendiğini biliyorlar... Ve eğer Godot gelecek olsaydı düş kırıklığına uğrayacaklarını biliyorlardı," dediği söyleniyordu.[4] Cezaevi gazetesinin başyazısı yazarların oyunun anlamını nasıl açıkça anladıklarını gösteriyordu:

> O, izleyicilerin her birinin kendi sonucunu çıkarmasını, kendi yanlışlarını yapmasını bekleyen bir yazarın tüm kişisel yanlışlardan kaçınmak için simgesel olan anlatımıydı. Belli bir şey istemiyor, izleyici üzerinde hiçbir abartılı aktöresel zorlamada bulunmuyor, belirgin bir umut dağıtmıyordu. ...

1) *San Quentin News*, Kalifornia, 28 Kasım 1957.
2) a.g.y.
3) *Theatre Arts*, New York, Temmuz 1958.
4) a.g.y.

> Godot'yu hâlâ bekliyoruz ve beklemeye devam edeceğiz. Görüntü çok sıkıcı olup, oyun çok yavaşladığında birbirimize isim takıp, çekip gideceğimize yeminler edeceğiz – ama bu durumda, gidecek yer yok![1]

O günden bu yana, Godot'nun kendisinin oyundaki sözler ve kişilikler kadar özel dillerinin sürekli bir parçası olduğu, San Quentin'in yerleşmiş bir söylencesi olduğu dile getirilir.

Belli bir kesime seslenen avant-garde bir oyun olduğu düşünülen bu oyun mahkûmlardan oluşan bir izleyicide nasıl böylesine çabuk ve böylesine derin bir etki yarattı? Acaba onları bazı açılardan kendilerininkine benzer bir durumla yüz yüze mi getirdi? Belki. Ya da belki, tiyatroya önyargılı kavramlarla ve hazır beklentilerle gelmeyecek kadar bilgisizdiler ve bu nedenle de oyunu konudan, gelişme ve karakterizasyondan, gerilimden ve sağduyudan yoksun olduğu için yerin dibine batıran birçok saygın eleştirmeni tuzağa düşüren yanlışı yapmaktan kendilerini alıkoydular. San Quentin mahkûmlarının, *Godot'yu Beklerken*'in büyük orandaki izleyicisinin, anlamaya bile başlamadıkları bir oyunu sevmeye ve biliyor görünmeye öykündükleri için aşağılanma nedeni olan entelektüel züppe olma günahını taşıdıkları kesinlikle düşünülemezdi.

Godot'yu Beklerken'in San Quentin'deki alımlanışı, Ionesco, Adamov, Pinter ve diğerlerine tutulan alkışlar, çoğu kez saçma ya da anlaşılmaz diye aşağılamayla dışlanan bu oyunların söyleyecek bir şeyi *olduğunun* ve *anlaşılabileceklerinin* tanığıdır. Eleştirmen ve tiyatro izleyicilerine bu tür oyunların hâlâ anlaşılmaz gelmesi, sebep oldukları ve hâlâ sebep olmayı sürdürdükleri şaşkınlık, bunların henüz yaygın biçimde anlaşılmamış ve doğru dürüst tanımı yapılmamış yeni ve daha gelişmekte olan bir sahne geleneğinin parçası olmasından kaynaklanmaktadır. Kaçınılmaz olarak, bu yeni gelenekte yazılan oyunlar bir başka oyunun ölçütleriyle değerlendirildiğinde saçma ve yersiz kandırmacalar olarak görülecektir. Eğer iyi bir oyunun akıllıca oluşturulmuş bir öyküsü olmak zorundaysa, bunlarda sözü edilecek bir öykü ya da konu yoktur; eğer iyi bir oyun, canlandırma ve dürtünün ustalığıyla değerlendiriliyorsa, bunlar çoğunlukla tanınabilir kişilerden yoksundur ve izleyiciye neredeyse mekanik kuklalar gösterir; eğer iyi bir oyunun anlaşılır biçimde gözler önüne serilen ve sonunda çözülen tam açıklanmış bir izleği olacaksa, bunların ne başı ne de sonu vardır; eğer iyi bir oyun aynayı doğaya tutuyor ve inceden inceye gözlemlenen küçük öykülerdeki çağın davranış ve özentilerini resimliyorsa, bunlar çoğu kez düşlerin ve karabasanların yansımaları olarak görünmektedir;

1) *San Quentin News*, 28 Kasım 1957.

eğer iyi bir oyun şakacı bir hazırcevaplığa ve iğneli konuşmalara dayanıyorsa, bunlar çoğu kez ilintisiz gevezeliklerden oluşmaktadır.

Ancak burada ilgilendiğimiz oyunlar geleneksel oyununkilerden çok değişik amaçların peşindedir ve bu nedenle daha değişik yöntemler kullanır. Bunlar yalnızca, bu kitabın amacının tanımlayıp açıklığa kavuşturmak olduğu, Absürd tiyatronun (The Theatre of the Absurd) ölçütleriyle değerlendirilebilir.

Öte yandan çalışmaları burada tartışılan oyun yazarlarının diğerlerinden ayrı, kendilerine isim takmış herhangi bir okul ya da etkinliğin parçasını oluşturmadıklarını vurgulamak gerekir. Tam tersine, söz konusu yazarların her biri kendisini, kendi dünyasına kapanmış, başkalarından kopuk, yalnız bir dışlanmış olarak gören bir bireydir. Her birinin sözü edilen konu ve biçime kendi kişisel yaklaşımı vardır; köklerine, kaynaklarına ve geçmişlerine. Eğer kendileri istemese de, çok belirgin biçimde ortak bir şeyleri varsa bu, çalışmalarının batı dünyasındaki çağdaşlarının düşünce ve duygularını, merak ve endişelerini en duyarlı biçimde gösterip yansıtması yüzündendir.

Yapıtlarının kitlelerin tutumlarının temsilcisi olduğunu söylemek değildir bu. Herhangi bir çağın benzeşik bir kalıp sunduğunu kabul etmek aşırı basitleştirmek olur. Bizim çağımız, diğerlerinin çoğundan daha fazla bir geçiş çağı olduğundan şaşırtıcı ölçüde tabakalaşmış bir görünüm sergilemektedir: Ortaçağ inançları hâlâ onsekizinci yüzyıl milliyetçiliği ve ondokuzuncu yüzyıl ortası Marksizmi tarafından sahiplenilmekte ve üstü örtülmekte; tarih öncesi tutuculuğun ve ilkel boyların inançlarının volkanik patlamalarıyla sarsılmaktadır. Çağın kültürel dokusunun bu parçalarının her biri kendi sanatsal anlatımını bulmaktadır. Ama Absürd tiyatro, bizim zamanımızı en gerçek biçimiyle gösterdiği düşünülen tutumun bir yansıması olarak görülebilir.

Bu tutumun belirleyicisi, onun, geçmiş çağların kesinliğinin ve sarsılmaz temel varsayımlarının silinip gittiği, bunların denenip yetersiz bulunduğu, ucuz ve çocuksu yanılsamalar olarak küçümsendiği duygusunu taşımasıdır. Dinsel inançlardaki çöküş, ilerleme, milliyetçilik ve çeşitli bütüncül safsatalara inanılan dinlerin yerine geçmesiyle İkinci Dünya Savaşı sonuna dek maskelenmişti. Savaş her şeyi sarsmıştı. 1942'lerde Albert Camus, yaşam artık anlamını yitirdiğine göre, insan kaçışı neden intiharda aramasın diye sakin sakin soruyordu. Yeni ufuklar açan can alıcı sorgulamalarından biri olan *Sisyphos Söyleni*'nde (*The Myth of Sisyphus*) Camus, insanın darmadağın olmuş inançlar dünyasındaki durumuna teşhis koymaya çalışmıştır:

> Uslamlama yoluyla açıklanabilen bir dünya, ne denli kusurlu olursa olsun, bildik bir dünyadır. Ancak birdenbire görüntülerden ve ışıktan yoksun kalan evrende insan bir yabancı olduğunu duyumsar. O, umarsız bir sürgündür, çünkü kendisine söz verilen ülke umudunu taşımadığı gibi, yitik bir yurdun anılarından da yoksundur. İnsan ve yaşamı ve oyuncu ile sahne arasındaki bu ayrılık gerçekte absürdlük duygusunu oluşturur.[1]

"Absürd" aslında müzikal bağlamda "armoniden yoksun" demektir. Bu yüzden sözlükte: "Bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun; uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız" olarak tanımlanır. Yaygın kullanımında "absürd", kısaca "saçma" demektir, ama Camus'nün kullandığı ve bizim Absürd tiyatrodan söz ettiğimizde kullandığımız bu değildir. Kafka üzerine bir yazısında, Ionesco bu deyimden kendi anladığını şöyle açıklıyor: "Absürd amacı olmayandır... Dinsel, metafizik ve deneyötesi köklerinden kopmuş bir kayıptır; onun bütün eylemleri anlamsız, absürd, yararsızdır."[2]

İnsanlığın durumunun absürdlüğüne karşı duyulan bu metafizik üzüntü yaygın anlamıyla Beckett, Adamov, Ionesco, Genet ve bu kitapta tartışılan diğer yazarların oyunlarının başlıca konusudur. Ama burada Absürd tiyatro diye isimlendirilen şeyi tanımlayan yalnızca konu değildir. Yaşamın anlamsızlığına, ülkülerin, saflığın ve amacın kaçınılmaz olarak diğerlerine benzer bir duygu da Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre ve Camus gibi oyun yazarlarının yapıtlarının çoğunun ana konusudur. Öyleyken, bu yazarlar absürd oyun yazarlarından önemli bir konuda ayrılmaktadırlar: Absürd tiyatro insanlığın durumunun anlamsızlığı duygusunu ve akılcı yaklaşımı, akılcı araçların ve gidimli (discursive) düşüncenin terk edilmesiyle açıklamaya çalışırken, onlar insanlığın durumunun saçmalığı duygusunu son derece anlaşılır ve akılcı yapılanmış uslamlama biçiminde göstermektedirler. Sartre ya da Camus, eski gelenekteki yeni içeriği anlatırken, Absürd tiyatro onun temel varsayımları ile bunların anlatıldığı biçim arasında bir birlik oluşturmaya çabalamada bir adım ileri gitmektedir. Bazı yönlerden Sartre ve Camus'nün *tiyatrosu*, Sartre ve Camus'nün *felsefesinin* bir anlatımı olarak Absürd tiyatrodan –sanatsal açıdan, felsefi olandan ayrı, kavramlarla– daha yetersiz kalmaktadır.

Eğer Camus, düş kırıklığına uğramış çağımızda dünyanın anlamının kalmadığını ileri sürdüyse, bunu bir onsekizinci yüzyıl törelcisinin usçu

1) Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1942), s. 18.
2) Eugène Ionesco, "Dans les armes de la ville", *Cahiers de la Compagnie. Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 20, Ekim 1957.

ve gidimli biçimiyle, iyi seçilmiş, süslü sözcüklerle yapmıştır. Eğer Sartre varoluşun özden önce geldiğini ve insan kişiliğinin, kendini herhangi bir anda yeni baştan seçme özgürlüğüne ve katıksız olasılığına indirgenebileceğini ileri sürüyorsa, düşüncelerini, tümüyle tutarlı kalan ve böylece her insanda durağan ve değişmeyen bir öz –gerçekte ölümsüz bir ruh– olduğunu söyleyen eski geleneği yansıtan, ustalıkla çizilmiş kişilere dayanan oyunlarda ortaya koyar. Sartre ve Camus'nün amansız araştırmalarındaki güzel anlatımları ve tartışmacı ustalıkları, göründüğü kadarıyla, tutarlı konuşmanın geçerli çözümler sunabileceği ve dilin çözümlenmesinin temel kavramların –Platonik düşüncelerin– üstünü açmaya yol açacağı inancını açıklamaktadır.

Bu, absürd oyun yazarları için bilinçli bir çabadan çok, içgüdüsel ve sezgiyle üstesinden gelip çözmeye çabaladıkları bir iç çelişkidir. Absürd tiyatro, insanlığın durumunun absürdlüğü *konusunda* tartışmayı bırakmıştır; onu yalnızca varlık olarak – yani somut sahne görüntüleri açısından *sunar*. Bu felsefeci ile ozanın yaklaşımı arasındaki ayrım; başka bir alandan örnek verecek olursak, Aquinolu Tommaso ya da Spinoza'nın yapıtlarındaki Tanrı *düşüncesi* ile Haçlı St. John'un ya da Meister Eckhart'ınkilerdeki *sezgi* arasındaki –kuram ile deneyim arasındaki– ayrımdır.

Absürd tiyatroyu varoluşçu tiyatrodan ayıran, konu ile onun anlatıldığı biçim arasındaki bütünlük için gösterilen bu çabadır.

Ayrıca, aynı biçimde çağdaş Fransız tiyatrosundaki insanlığın durumunun belirsizliği ve absürdlüğüyle uğraşan bir diğer önemli ve koşut eğilimden de ayrı tutulmalıdır: Yalnızca en önemli yorumcularından birkaçını anacak olursak Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux ve daha yenilerden George Schehadé, Henri Pichette ve Jean Vauthier gibi oyun yazarlarının "şiirsel avant-garde" tiyatrosundan söz edilebilir. İki yaklaşım birbirinin içine girdiğinden bunları ayıracak bir çizgi çizmek burada daha da zordur. "Şiirsel avant-garde" Absürd tiyatro kadar düşleme ve düş gerçeğine dayanır; ayrıca her kişiliğin temel bütünlüğü ve tutarlılığı ya da bir konuya gerek olduğu gibi geleneksel belitleri (axiom) göz ardı eder. Öyleyken, temelde "şiirsel avant-garde" değişik bir iç durum gösterir; daha lirik ve çok daha az saldırgan ve abartılıdır. Daha da önemlisi, onun dile karşı değişik yaklaşımıdır; "şiirsel avant-garde" çok daha büyük ölçüde, bilinçli yapılan "şiirsel konuşmaya" dayanır; zengin bir sözel çağrışım ağından oluşan görüntülerin, aslında şiir olan oyunların peşindedir.

Absürd tiyatro, öte yandan dildeki kökten değer yitimine, sahnenin kendisinin soyut ve nesnelleştirilmiş görüntülerinden ortaya çıkacak

bir şiire yatkınlık gösterir. Dil öğesi bu kavramda yine önemli bir rol oynar, ancak sahnede *olup biten*, kişilerin ağzından çıkan *sözleri* aşar ve çoğunlukla onlarla çelişir. Ionesco'nun *Sandalyeler*'inde (*Les Chaises*) örneğin, yoğun bir şiirsellik taşıyan bir oyunun şiirsel içeriği, söylenen yavan sözlerde değil, onların sürekli artan sayıdaki boş sandalyelere söylenmesinde yatar.

Absürd tiyatro, böylece anlatımını, resimlerdeki "yazınsal" unsurları dışlayan soyut resimde ya da nesneleri betimlenmesi ve empati ve insanbiçimciliği dışlaması nedeniyle Fransa'daki "yeni roman"da bulan, zamanımızın "yazın karşıtı" eyleminin bir parçası olmuştur. Bütün bu devinimlerin ve bütün sanatlardaki yeni anlatım biçimleri yaratma çabalarının birçoğu gibi Absürd tiyatronun da Paris'i merkez edinmesi rastlantı değildi.

Bu Absürd tiyatronun Fransız olması gerektiği anlamına gelmez. Temelinde geniş ölçüde batı geleneğinin antik uzantıları vardır ve Fransa'da olduğu kadar, İngiltere, İspanya, İtalya, Almanya, İsviçre, Doğu Avrupa ve ABD'de de yorumcuları bulunmaktadır. Dahası, Paris'te yaşayan ve Fransızca yazan önde gelen yorumcuların kendileri Fransız değildir.

Çağdaş eylemin bir güç kaynağı olarak Paris, yalnızca Fransız olmaktan daha çok uluslararası bir merkezdir; çevrenin şaşkınlığa uğrayıp uğramadığını görmek için arkalarına bakmak gereğini duymadan, aykırı yaşama ve çalışma özgürlüğü arayan her ulustan sanatçıyı çeken bir mıknatıs görevi yapmaktadır. Bu Paris'in dünya bireyselcilerinin başkenti olmasındaki gizdir: Burada, kafelerden ve küçük otellerden oluşan bir dünyada kolaylıkla ve tedirgin edilmeden yaşamak olasıdır.

Bu yüzden nereli olduğu belirsiz olan Apollinaire gibi bir evrendeş; Picasso ya da Juan Gris gibi İspanyollar; Kandinsky ve Chagall gibi Ruslar; Tzara ve Brancusi gibi Romenler; Gertrude Stein, Hemingway ve E.E. Cummings gibi Amerikalılar; Joyce gibi bir İrlandalı; ve dünyanın dört bir yanından birçoğu daha Paris'te bir araya gelip, sanat ve yazındaki çağdaş eylemi biçimlendirebilmişlerdi. Absürd tiyatro da aynı gelenekten ortaya çıktı ve aynı köklerle beslendi. Bir İrlandalı, Samuel Beckett; bir Romen, Eugène Ionesco; Ermeni kökenli bir Rus, Arthur Adamov, Paris'te yalnızca kendilerine özgürlüğü yaşatacak ortamı bulmakla kalmadılar, orada yapıtlarını üretecek fırsatları da yakaladılar.

Paris'in küçük tiyatrolarındaki sahneleme ve yapım standartları çoğu kez baştan savma ve yarım yamalak diye eleştirilmektedir. Bazıları için bu doğru olabilir; gerçek ise dünyada yeni yazarların deneysel çalışmalarını savunacak ve onlara sahne tekniklerini geliştirmede yardımcı olacak kadar serüvenci ve akıllı birinci sınıf böyle birçok tiyatro insanının –Lugné-Poë, Copeau ve Dullin, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas

Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau ve isimleri çağdaş tiyatroda en iyi denilenlerle anılan daha birçoğunun– bulunabildiği başka bir yer olmadığıdır.

Aynı ölçüde önemli olan bir başka şey ise, Paris'in alımlayıcı, düşünceli ve yeni düşünceleri soğurmaya istekli son derece aydın tiyatro izleyicisidir. Bu, Absürd tiyatronun şaşırtıcı yorumlarının ilk gösterimlerinin düşmanca tepkiler yaratmadığı ya da başta boş salonlara oynamadığı anlamını taşımaz. Önemli olan, bu aşırı tepkilerin tutkulu bir ilgi ve istek göstergesi olduğu ve en boş salonlarda bile izledikleri özgür deneylerin değerini yüksek sesle ve etkin biçimde duyuracak kadar ne dediğini bilen hayranların bulunmasıydı.

Öyleyken, Paris'in zengin kültürel ortamında var olan bütün bu olumlu koşullara karşın, kısa bir sürede kazanılan Absürd tiyatronun başarısı, bu şaşırtıcı olgunun en şaşırtıcı yönlerinden biri olarak kalmaktadır. Böyle garip ve akıl almaz, eli yüzü düzgün oyunların geleneksel çekiciliğinden açıkça yoksun oyunların on yıldan kısa bir sürede, Finlandiya'dan Japonya'ya, Norveç'ten Arjantin'e dünya sahnelerinde sergilenmesi ve benzer bir gelenekte geniş kapsamlı çalışmaları özendirmesi, kendi başlarına Absürd tiyatronun öneminin güçlü ve tümüyle deneysel sınavlarıdır.

Bu olgunun yazın, sahne tekniği ve çağının düşüncesinin bir göstergesi olarak incelenmesi yapıtların kendilerinin incelenmesinden yola çıkmalıdır. Ancak o zaman, bir vakitler ortalıktan silinmiş olan ama klasik döneme değin izi sürülebilen eski bir geleneğin parçası olarak görülebilirler. Ancak bugünkü devinim tarihsel bağlamına yerleştirildikten sonra onun anlamını değerlendirmek ve çağdaş düşünce kalıbı içinde oynaması gereken rolü ve önemini belirlemek için bir çaba gösterilebilir.

Onaylanmış bir geleneğe koşullandırılmış bir kitle sanatsal deneyimlerin etkisini, kendi beğeni ve alımlama yetisini, eleştirel ölçünlerin, önceden belirlenen beklenti ve ilintili sözcüklerin bir süzgecinden geçirerek kabullenme eğilimindedir. Kendi içlerinde övülecek kadar yetkin olan bu değerler çerçevesi, tümüyle yeni ve değişimci bir gelenekle karşılaştığında yalnızca şaşkınlık yaratan sonuçlar üretir. Kuşkulanmadan edinilen izlenimlerle açık biçimde böylesi izlenimlerin duyulabileceği olasılığını dışlayan eleştirel önyargılar arasında bir halat çekme yarışı sürer gider.

Bu kitabın amacı, ilişkileri ve güçleri, *Godot'yu Beklerken*'in San Quentin'dekilerin karşısına çıktığı açıklıkla okuyucunun karşısına çıkabilsin diye Absürd tiyatronun yapıtlarını kendi gelenekleri içinde gösterecek bir başvuru çerçevesi sağlamaktır.

1
Samuel Beckett: Benliğin Aranması

Son dileği olarak vasiyetnamesinde, Samuel Beckett'in aynı isimli romanının başkişisi Murphy, varisleri ve cellatlarından küllerini bir kese kâğıdına koyup, "Dublin'de Lr Abbey sokağındaki Abbey Tiyatrosu'na ... büyük ve iyi Lord Chesterfield'in gerekli yapı dediği, sahne çukuruna giderken sağ tarafta, en mutlu saatlerini geçirdiği yere götürülmesini ... eğer olanak varsa bir oyunun gösterimi sırasında perdenin onların üstüne çekilmesini ister."[1] Bu, anti-tiyatronun gerçekte fütursuz olan ruhunda simgesel bir gösteridir, ama aynı anda da *Godot'yu Beklerken*'in yazarının "gerçekçi sanatın grotesk yanlışı –'görünüşün ve sözlerin şu zavallı anlatımı'– ve bir simgeler yazınının yüzeysel bayağılığı"[2] diye nitelediği şeyi dışlayarak karşı tepki gösterdiği oyun türüyle ilgili ilk izlenimlerini nereden edindiğini de ortaya çıkaran şeydir.

Samuel Beckett 1906'da, Dublin'de bir yapı malzemecisinin oğlu olarak dünyaya geldi. Shaw, Wilde ve Yeats gibi o da İrlanda Protestan orta

1) Samuel Beckett, *Murphy* (New York: Grove Press, tarihsiz), s. 269.
2) Beckett, *Proust* (New York: Grove Press, tarihsiz), s. 57.

sınıftan geliyordu ve sonraları inancını yitirmiş olsa da bir kez söylediği gibi "neredeyse bir Quaker"* olarak yetiştirilmişti[1]. Beckett'in varlık sorunsalı ve benliğin kimliğiyle ilgili saplantısının, bir Anglo-İrlandalı'nın "Ben Kimim?" sorusuna kendi yanıtını bulmadaki kaçınılmaz ve sürekli ilgisinden kaynaklanmış olabileceği sanılmaktadır, ama bunda bir parça gerçek payı olsa da, kesinlikle Beckett'in çalışmalarının anahtarı olan ve görünüştekinden çok daha derin olan kişiliğinin çizgilerinden kaynaklanan derin, varoluşçu acı için açıklama getirmekten uzaktır.

Beckett, on dört yaşındayken, Enniskillen'de Fermanagh İdaresi'nde, Kral I. James'in kurduğu ve Oscar Wilde'ın da bir zamanlar öğrencisi olduğu Portora Kraliyet Okulu'na gönderildi. Yazdıklarından, acı çekmiş ve duyarlı bir insan olduğu ortaya çıkan Beckett'in yalnızca herkesçe tanınan ve parlak bir öğrenci olmayıp, kriket ve rugbyde ustalaşarak sporda da beceri kazanması onun ayırıcı bir özelliğidir.

1923'te, Beckett, Portora'dan ayrıldı; Fransızca ve İtalyanca eğitimi görüp, 1927'de sanat diploması derecesiyle mezun olduğu, Dublin'deki Trinity College'a girdi. Öylesine bir akademik üstünlüğü vardı ki, üniversitesi tarafından Paris'teki ünlü Ecole Normale Supérieure ile geleneksel öğretim üyesi değişiminde onları temsil etmek üzere o seçildi. Ardından Belfast'ta kısa bir öğretmenlik deneyiminden sonra, 1928 sonbaharında, bir *lecteur d'anglais*** olarak, iki yıllığına Ecole Normale'e gitti.

Paris'le yaşam boyu ilişkisi böyle başladı. Orada James Joyce ile tanıştı ve kısa sürede onun çevresine girdi, daha yirmi üç yaşında olduğu halde, on iki havariden, efendilerinin, şimdiye dek bir isim verilmemiş *magnum opus****'unun bir savunması ve yorumu olan on iki yazının toplandığı, "*Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*" başlıklı şu garip kitabının olağanüstü açılış yazısıyla, onun yakın çevresinin bir üyesi oldu. Beckett'in, halkın kolay anlaşılır olanı bekleyen tembel isteğini göz ardı ederek, kendi deneyiminin bütünlüğü ve karmaşıklığını anlatmadaki yürekli savıyla zirveye ulaşan, yazısı "Dante ... Bruno. Vico ... Joyce" başlığını taşıyordu:

* Quaker: 17. yüzyılın ortalarında İngiltere'de ve Amerikan kolonilerinde ortaya çıkan, itikadnamelere, din adamlarına ya da başka bir kilise kurumuna gerek olmaksızın Tanrı'yı doğrudan içsel bir deneyimle kavramayı vurgulayan Hıristiyan grubu Quakerlar'ın üyelerine verilen ad; 'kardeş' anlamına gelmektedir (ç.n.).

** İngilizce okutmanı.

*** Büyük eser.

1) Beckett, alıntı, Harold Hobson, "Samuel Beckett, yılın oyun yazarı", *International Theatre Annual*, no. 1 (Londra: John Calder, 1956).

İşte doğrudan anlatım – sayfalar dolusu. Ve eğer anlamıyorsanız, bayanlar ve baylar, onu algılayamayacak kadar cahilsiniz. Biçim içerikten, sizin birini diğerini neredeyse hiç okumak zahmetine katlanmadan anlayabileceğiniz kesinlikte ayrılmadıkça memnun olmuyorsunuz. Duygunun ince kaymak tabakasını sıyırıp soğurma, bol bol entelektüel salya akıtma süreci denilebilecek şeyle olası kılınıyor. Keyfi ve bağımsız bir olgu olan biçim, üçüncü ya da dördüncü derecede koşullandırılmış salyalı bir anlama refleksinin uyarıcısınınkinden daha üstün bir işlevi yerine getirmez.[1]

Bunlar, Beckett'in kendi özlüğü içinde neredeyse ürkünç olan boyuneğmez bir tutarlılıkla ortaya koyduğu inancı gösteren yazılarıdır.

Harriet Shaw Weaver'a gönderdiği, 28 Mayıs 1929 tarihli bir mektupta[2] Joyce, Beckett'in yazısını bir İtalyan dergisinde yayımlatma niyetinden söz eder. Aynı mektupta, Bloomsday'in yirmibeşinci yılını kutlama amacıyla Adrienne Monnier tarafından düzenlenen bir kır yemeğinden de söz etmektedir. Bu, 27 Haziran 1929'da Versailles yakınında Les Vaux-de-Cernay'daki Hôtel Léopold'da yapılan "Déjeuner Ulysse" idi. Richard Ellman'ın Joyce biyografisinden, Beckett'in de Paul Valéry, Jules Romains, Léon-Paul Fargue, Philippe Soupault ve daha birçok saygın ismin yer aldığı konukların arasında olduğunu ve dönüşte, yoldaki kafelerden birinde otobüsü durdurup, bir içki daha içmeleri için Joyce'a baskı yapması yüzünden Paul Valéry ve Adrienne Monnier'i öfkelendirdiğini öğreniyoruz.

Paris'te ilk kalışında Beckett, Nancy Cunard'ın önayak olduğu ve yine onun ve Richard Aldington'un seçici oldukları bir yarışmada ödül kazanarak –zaman üzerine en iyi şiir ödülü– bir ozan olarak da adını duyurmuştur. Beckett'in kışkırtıcı "Whoroscope" başlığını verdiği bu şiiri, zaman, tavuk yumurtaları ve yok olma üzerine derin düşüncelere dalan filozof Descartes'i anlatır.

Paris'te Hours Yayınevi tarafından imzalı, yüz tane beş şilinlik ve imzasız iki yüz tane bir şilinlik olarak basılan, üzerine, okuyucuya ödülden ve bunun "Bay Samuel Beckett'in ayrı basılmış ilk yapıtı" olduğundan söz eden küçük bir kâğıt yapıştırılmış bu kitapçık koleksiyoncuların aradığı bir parça oldu.

Yeni edindiği dostu James Joyce içinse, Beckett büyük bir cesaretle *Work in Progress*'ten Anna Livia Plurabelle bölümünü Fransızcaya çevirmeye kalkıştı. Ancak, kendisine Alfred Péron'un yardımcı olduğu bu işi

1) Beckett, "Dante ... Bruno. Vico ... Joyce," *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* içinde (Paris: Shakespeare&Co., 1929), s. 13.

2) *James Joyce'un Mektupları*, der. Stuart Gilbert (Londra: Faber&Faber, 1957), s. 280-81.

Trinity College'da Latin Dilleri yardımcı profesörü olarak çalışmak üzere Dublin'e gittiği 1930'da bırakmak zorunda kaldı (Joyce, Soupault ve başka birkaç kişi tarafından tamamlandı).

Böylece Beckett, yirmi dört yaşında güvenli ve parlak bir akademik ve yazın mesleğine adım atmış oluyordu. Sanat Yüksek Lisansı derecesini aldı. Londralı bir yayımcının istediği ve daha Paris'te iken yazdığı Proust incelemesi 1931'de çıktı. Bu, zamanın keşfedilmesi olarak Proust'un çalışmalarının keskin bir yorumudur ama ayrıca Beckett'in sonraları yazacağı birçok yazıdaki eğilimleri de o zamandan göstermiştir – aşkta sahiplenmenin olanaksızlığı ve dostluğun yanılsaması: "... eğer aşk ... insanın acısının bir işleviyse, dostluk korkaklığın işlevidir; ve eğer ikisi de *cosa mentale** olmayan her şeyin içine girilemezliği (soyutlanmışlığı) yüzünden gerçekleştirilemiyorsa, sahiplenmedeki başarısızlıkta en azından trajik olanın soyluluğu bulunabilir, öte yandan iletişimin olası olmadığı yerde iletişim kurma çabası, yalnızca maymunsu bir densizlik ya da eşyalarla konuşan delilik benzeri, ürkütücü ölçüde gülünçtür."[1] Bu nedenle bir sanatçı için "tek olası ruhsal gelişme derinlik duyusundadır. Sanatsal eğilim bir genleşme değil, bir daralmadır. Ve sanat yalnızlığın tanrılaştırılmasıdır. Hiç iletişim yoktur, çünkü hiç iletişim aracı yoktur."[2] Bu düşünceler Proust'un düşüncesinin dışavurumları olsa ve bugün o küçük kitabı, Proust'la derin bir bağlantı kurduğu için değil, ısmarlandığı için yazdığını vurgulasa da, Beckett'in bu kitaba kişisel duygu ve düşüncelerinin çoğunu koyduğu açıktır.

Alışkanlık ve tekdüzeliğin zamanın kanseri, toplumsal ilişkinin yalnızca bir yanılsama ve sanatçının gereksinim duyduğu yaşamın yalnız bir yaşam olduğu duygusunu taşıyan biri için, bir üniversite profesörünün günleri öğüten çalışması dayanılmaz olmalıydı. Trinity College'da yalnızca dört dönem ona yetip artmıştı. Mesleğini bir tarafa attı ve bütün tekdüze ve günlük işlerle bağını kopardı. Kısa öykülerini topladığı *More Pricks than Kicks* kitabının başkişisi, miskin bir doğası olmasına karşın, "tekbenciliğin son aşamasında, yapmak zorunda kaldığı en iyi şeyin sürekli bir yerden diğerine gitmek olduğunu inancıyla ... canlanan"[3] Belacqua gibi Beckett de bir *Wanderjahre*** dönemine girdi. Şiirler ve öyküler yazarak, değişik işler yaparak, Dublin'den Londra'ya, Paris'e geldi, Fransa ve

* *cosa mentale*: Zihni şey.
** *Wanderjahre*: Gezginlik yılları.
1) *Proust*, s. 46.
2) a.g.y., s. 47.
3) Beckett, *More Pricks than Kicks* (Londra: Chatto&Windus, 1934), s. 43.

Almanya'yı dolaştı. Beckett'in daha sonraki kişilerinin çoğunun gezginler ve serseriler oluşu kesinlikle bir rastlantı değildir.

More Pricks than Kicks Dublin'de geçer; şiirlerinden oluşan bir sonraki ince cilt, *Echo's Bones and Other Precipitates*'de (1935), Dublin'den (O'Connell köprüsünün yanında Guinness salları) Paris'e (Rue Mouffetard'daki Amerikan Barı) ve Londra'ya (görkemli, eski British Museum, Ken Wood ve Londra Köprüsü), bu kentlerin simgeleşmiş yerlerine bol bol göndermeler yapılmaktadır. Beckett'in Londra'da geçirdiği süre, ilk romanı *Murphy*'de (1938) izler bırakmıştır: Chelsea'nin dış semtlerinde, "World's End"; Caledonian pazarı ve Pentonville'i çevreleyen bölge; Gower sokağı.

Beckett ne zaman Paris'ten geçse Joyce'u görmeye gidiyordu. Richard Ellmann'ın sözcükleriyle,

> Beckett sessizliklere tutkundu, Joyce da öyle; çoğunlukla birbirlerine yönelttikleri sessizlikten oluşan konuşmalara dalıyorlardı, ikisini de üzüntü sarmış, Beckett'inki çoğunlukla dünya için, Joyce'unki ise çoğunlukla kendisi içindi. Joyce alışılmış biçimde, bacak bacak üstüne atmış, bir ayağının başparmağı diğer ayağının oyuğuna gömülü otururdu; onun gibi uzun ve ince yapılı olan Beckett de öyle oturmaya başlamıştı. Joyce, birden "İdealist Hume nasıl bir tarih yazardı?" gibi sorular sorardı. Beckett bunu, "bir temsiller tarihi" diye yanıtlardı.[1]

Beckett, Joyce'a *Critique of Language* (*Dilin Eleştirisi*) adlı yapıtı metafizik gerçeklerin iletişimi ve keşfi için bir araç olarak dilin yanılabilirliğini gösteren ilk yapıtlardan biri olan Fritz Mauthner'den parçalar okuyordu. Ancak "Beckett'in yanında olmasından hoşlanıyor olsa da, Joyce aynı zamanda onu biraz da uzakta tutuyordu. Birkaç kez açıkça: "Ailemden başka kimseden hoşlanmıyorum, anlamına da gelecek biçimde 'Ailemden başka kimseyi sevmiyorum,' demişti."[2] Görme yetisi uzun zamandır azalmakta olan Joyce, bir ya da iki kez, *Finnegans Wake*'ten parçaları Beckett'e yazdırmıştı. Bu da sık sık yinelenen, Beckett'in bir zamanlar Joyce'un özel sekreteri olduğu savının kaynağı olabilir. Hiçbir zaman böyle bir görevde bulunmadı. Eğer Joyce'un sekreteri olarak çalışan biri olduysa, o da Paul Léon'du.

Richard Ellmann, Joyce'un mutsuz kızı Lucia'nın Beckett'e duyduğu tutkunun öyküsünü de anlatır. Beckett, zaten çok kırılgan ve sinirli kişiliği olan Lucia'yı lokanta ve tiyatrolara götürüyordu. "Özdenetimini

1) Richard Ellmann, *James Joyce* (New York ve Londra: Oxford University Press, 1959), s. 661.
2) a.g.y.

yitirdikçe, Lucia ona duyduğu tutkuyu saklamak için daha az çaba gösterir olmuştu ve sonunda duyguları öylesine apaçık ortaya çıkmıştı ki, Beckett düşünmeden, Joyceların evine öncelikle onun babasını görmeye geldiğini söyleyivermişti. Davranışının çok acımasız olduğunu düşünüyordu ve daha sonra Peggy Guggenheim'a ölü olduğunu ve hiçbir insanca duygu taşımadığını söyledi; bu yüzden Lucia'ya âşık olamamıştı."[1]

Sanatçıların koruyucusu ve ünlü bir çağdaş resim toplayıcısı olan Peggy Guggenheim'ın kendisi de, anılarında anlattığı gibi birkaç yıl sonra Beckett'e "çılgınca âşık" olmuştu. Onu büyüleyici, ancak öğleden sonralara dek yatakta tutan bir bezginliğin pençesinde, "hiçbir zaman canlanmayan ve sonunda dilinin çözülebilmesi için saatlerin geçmesi ve epey içki tüketmesi gereken biri olduğundan kendisiyle konuşmanın çok zor olduğu biri"[2] olarak tanımlar. Bazen "yeniden zarıma girip, sonsuza dek karanlıkta uzanmak"[3] isteyen Belacqua gibi Beckett de, Peggy Guggenheim'a göre, "annesinin rahmindeki yaşamının korkunç anısını taşıyordu. Sürekli olarak bundan yakınıyor ve boğulacağını sandığı anlar yaşıyordu. Her zaman yaşamımızın bir gün düzeleceğini söylüyordu, ama karar vermesi için ona baskı yapacak olursam, bu öldürücü oluyor ve daha önce söylediği her şeyi geri alıyordu."[4]

Herbert Read'in yardımı ve desteğiyle 1938'de yayımlanan *Murphy*, bir ölçüye kadar, başkişisi ile onu, evlenebilsinler diye bir işe girmesi için boş yere zorlayan, ancak her defasında kandırıldığını gören kız arkadaşı arasındaki benzer bir durumu anlatmaktadır.

Beckett'in ilk oyunu *Eleutheria*'da (savaştan hemen sonra Fransızca yazılan, ancak şimdiye dek yayımlanmamış olan) genç bir adamın kendini ailesinden ve toplumsal zorunluluklarından kurtarma çabalarından söz eder. Oyun üç perdedir. Sahne ortadan ikiye bölünür. Sağda kahramanımız, yatağında bezgin ve eylemsiz uzanır. Solda ailesi ve arkadaşları, doğrudan onunla konuşmadan, onun durumunu tartışırlar. Yavaş yavaş devinim soldan sağa kayar ve sonunda kahraman kendisini zincirlerinden koparacak ve toplumdan ayrılacak gücü toplar.

Murphy ve *Eleutheria* Beckett'in hayatını yaşama hakkı ve özgürlüğünü arayışının aynasıdır. Gerçekte ise o kendine bir yuva bulmuştur: Paris'te. 1937'de, Montparnasse'da, bir apartmanın en üst katındaki, savaş ve savaş sonrası yıllarda üssü haline gelecek dairesini edindi.

1) a.g.y., s. 662.
2) Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, (Londra: André Deutch, 1960), s. 50.
3) *More Pricks than Kicks*, s. 32.
4) Peggy Guggenheim, s. 50.

O sıralarda, Beckett'in kendi yazdıklarından fırlamışa benzeyen bir olay oldu: Bir sokakta, parasını almak isteyen bir kabadayı tarafından bıçaklandı ve delinmiş bir akciğerle hastaneye götürüldü. Daha sonra, akciğeri iyileşince cezaevindeki saldırganını görmeye gitti. "*Apache*"a* neden kendini bıçakladığını sordu. Aldığı yanıt, "*Je ne sais pas, Monsieur*" –*Bilmiyorum, efendim*– oldu. Bu, pekâlâ *Godot'yu Beklerken* ve *Molloy*'da duyduğumuz adamın sesi olabilirdi.

Eylül 1939'da savaş patladığında Beckett dul annesini görmeye İrlanda'ya gitmişti. Hemen Paris'e döndü. Uzunca bir süredir, acımasızlığı ve Yahudi düşmanlığından tiksinti duyan Beckett, Almanya'daki Nazi rejiminin kararlı bir karşıtıydı. Artık savaş patlamıştı ve o da bu konuyu, savaşı anlamsız ve yararsız gören Joyce ile tartışmaya başladı. Beckett savaşın nesnelliğinin kesinlikle haklı olduğu inancını direnerek sürdürdü. İrlanda yurttaşı olduğu için tarafsızdı, bu yüzden kent Almanlar tarafından işgal edildikten sonra bile Paris'te kalabildi. Direniş gruplarından birine katıldı ve bir yeraltı örgütü üyesinin tehlikeli ve güvensiz yaşamını sürmeye başladı.

Ağustos 1942'de bir gün evine döndüğünde, Direniş grubunun bazı üyelerinin tutuklandığını söyleyen bir not buldu ve hemen oradan ayrılıp, Avignon yakınlarında, Vaucluse'da bir köylünün evinde kalacak yer ve çiftçilik işi bulduğu işgal edilmemiş bölgeye gitti (Vaucluse'dan, *Godot'yu Beklerken*'in Fransızca yazımında, Vladimir, o anda bulunduğu yerden, Merdecluse'dan başka bir yerde bulunmuş olduğunu öfkeyle yadsıyan Estragon'a, Vaucluse ülkesini bilmesi gerektiğini söylediği zaman söz edilir. İngilizce yazımında, Vaucluse "Mâcon ülkesi", Merdecluse ise "Cackon ülkesi" olmuştur).

Vaucluse'daki çiftlikte çalışırken, yazmaktan da geri durmayan Beckett, bir romana başladı: *Watt*. Bu romanda, daha sonraları bazı özelliklerinin garip Bay Godot'da bulunduğu söylenen gizemli, huysuz ve yaklaşılamaz bir efendi olan Bay Knott tarafından yönetilen çiftlik evine sığınan yalnız ve garip bir birey işlenir.

1945'te Paris'in kurtuluşundan sonra, gönüllü olarak çalışacağı bir Kızıl Haç birimine katılmak üzere İrlanda'ya gitmeden önce, kısa bir süreliğine Paris'e döndü. 1945 sonbaharında Fransa'ya geri geldi ve o kış bir süre çevirmen ve ambar memuru olarak Saint-Lô'da bir sahra hastanesinde çalıştı, sonunda, dağılmamış ve onu bekler bulduğu eski dairesine, Paris'e döndü.

**apache*: kent haydutu, külhanbeyi.

Eve dönüşü, Beckett'in yaşamındaki en verimli dönemin başlangıcı oldu. Güçlü ve sürekli bir yaratıcı güdüyle izleyen beş yıl içinde art arda önemli yapıtlarını yazdı: *Eleutheria, Godot'yu Beklerken* ve *Endgame* (*Oyun Sonu*) oyunları; *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (*Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*) ve *Mercier et Camier* (*Mercier ve Camier*) romanları, yanı sıra kısa öyküleri ve *Nouvelles et Textes pour Rien* başlığıyla yayımlanan düzyazılarından bölümler. Bazıları Beckett'in, dönemin önde gelen yazın güçleri ve etkin isimlerinden biri olarak ününün temelini oluşturan bütün bu yapıtlar, Fransızca yazılmıştı.

Anlaşılamaz bir olgu bu. Kendi dillerinin dışında yazdıklarıyla ünlenen birçok yazar vardır. Ancak onları bunu yapmaya koşullar zorlar: Sürgünde olma; politik ya da ideolojik nedenlerle ülkesiyle bağlarını koparma isteği; ya da ufak bir dil topluluğunun, Romen ya da Hollandalı gibi, yurttaşını Fransızca ya da İngilizce yazmaya itecek, evrensel bir kitleye ulaşma dileği. Ancak Beckett, bu açıdan bakıldığında kesinlikle bir sürgün değildi ve anadili yirminci yüzyılın ortak dili olarak kabul edilmektedir. Başyapıtlarını Fransızca yazmayı yeğledi, çünkü sonradan kazanılan bir dilin kullanımının ona yükleyeceği düzenceye gerek duyduğuna inanıyordu. Neden Fransızca yazdığını soran, yapıtları üzerine tez yazan bir öğrenciye söylediği gibi, "*Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style.*" – "*Ama Fransızcada üslupsuz yazmak daha kolay.*"[1] Başka bir deyişle, bir yazar kendi dilinde, yalnızca biçemin kusursuzluğu için uğraşma eğilimi gösterirken, başka bir dili kullanan, kendini, anadilinde biçemin süslenmesinde harcanacak ustalığı, anlatımın olabildiğince duruluğuna ve yalınlaştırılmasına yönlendirmeye zorlar.

Amerikalı yönetmen Herbert Blau, Beckett'e, Fransızca yazarak, kendi bazı yönlerini göz ardı etmeye çalıştığını söylediğinde, "evet, kendisinde, Fransızcanın 'zayıflatıcı' etkisinin işe yaradığı sevmediği taraflar vardır. Bu, Melville'in *Bartleby*'sinin '... yaşamamayı yeğlemesi'[2] gibi onun seçtiği bir zayıflıktır." Beckett'in de İngilizcenin çağrıştırma ve anımsatmaya yatkınlığından kaçınmak istemesi olasıdır. Öyleyken, kendi çevirilerinde, İngilizcenin kusursuz aktarımı, Fransızcayı yeğlemesinin yalnızca yüzeysel bir nitelik değil, onun anlatım gücüne kattığı ve meydan okuma olduğunu göstermektedir.

Usun en derin katmanlarından fışkıran ve en karanlık kuyularda gezinen Beckett'inki gibi yapıtlar, azıcık bir kolaylık ya da gevezelik işin

1) Niklaus Gessner, *Die Unzulanglichkeit der Sprache* (Zürih: Juris Verlag, 1957), s. 32.
2) Herbert Blau'dan San Francisco Oyuncular Atölyesi üyelerine mektup, Londra, tarih 28 Ekim 1959.

içine girdiğinde bozulmakta; anlatım araçlarıyla olan acı verici kavganın ürünü olmak zorunda kalmaktadırlar. Claude Mauriac'ın Beckett üzerine yazısında belirttiği gibi, kim olursa olsun "konuşan, dilin mantığına ve söze dökülmesine kendini kaptırıp gider. Bu yüzden, söylenmez olanla boy ölçüşen yazar sözcüklerin istemediği halde ona söylettiğini söylememek ama onun yerine öncelikle neyi örtmek için oluşturulduklarını anlatmak amacıyla tüm kurnazlığını kullanmalıdır: Kesin olmayanı, çelişeni, düşünülemez olanı."[1] Dilin mantığına kapılıp gitme tehlikesi bilinçsizce kabullenilen anlamları ve çağrışımlarıyla insanın anadilinde daha büyüktür. Yabancı bir dilde yazarak Beckett, yazdığı şeyin sürekli bir çatışma, dilin kendi cesaretiyle acı veren bir güreş olarak kalmasını sağlamaktadır. Bu yüzden şimdiye dek, bir rahatlama olarak, İngilizce yazdığı radyo oyunları ve seyrek olan yazılarını anlam ve dille olan bu zorlu çabaya verilen bir ara olarak görmektedir. Ama bunun sonucunda bu yapıtlara daha az önem verir. Çünkü bunlar kolay yazılıyordu.

Murphy'nin 1947'de çıkan Fransızca çevirisi çok az ilgi çekti, ama *Molloy* 1951'de yayımlandığında heyecan yarattı. Beckett gerçek zaferini ise, kitap olarak 1952'de çıkan *Godot'yu Beklerken*, 5 Ocak 1953'te Boulevard Raspail'de küçük Théâtre de Babylone'da (kapandı) sahnelendiğinde elde etti. Oyunu Fransız tiyatrosunda avant-garde'ın etkili isimlerinden Roger Blin yönetip Pozzo'yu da kendisi oynadı. Ve bütün beklentilerin tersine, içinde hiç olay olmayan ve bazı yöneticiler tarafından acıklı olmadığı için aşağılanan bu garip trajik güldürü savaş sonrası tiyatrosunun en büyük başarılarından biri oldu. Oyun Théâtre de Babylone'da dört yüz kez sahnelendi ve daha sonra başka bir Paris tiyatrosuna taşındı. Yirmiden fazla dile çevrildi ve İsveç, İsviçre, Finlandiya, İtalya, Norveç, Danimarka, Hollanda, İspanya, Belçika, Türkiye, Yugoslavya, Brezilya, Meksika, Arjantin, İsrail, Çekoslovakya, Polonya, Japonya, Batı Almanya, İngiltere, ABD ve Dublin'de bile, Paris'teki ilk gösterimini izleyen beş yıl içinde bir milyondan fazla kişi tarafından izlendi – bu, böylesine bilmece gibi, böylesi rahatsız eden, böylesi karmaşık ve oyun kurgusu ile ilgili benimsenmiş kalıplardan herhangi birine boyun eğmedeki ödün vermez tutumu olan bir oyun için gerçekten şaşırtıcı bir sonuçtu.

Burası *Godot'yu Beklerken*'in garip öyküsünü anlatacak bir yer değildir. Oyunun, Jean Anouilh'den (Théâtre de Babylone'daki gösterimin, Pirandello'nun bir oyununun Pitoeff tarafından 1923'te ilk kez sahnelenişiyle eşit önem taşıdığını söyleyen), Thornton Wilder, Tennessee Williams

1) Claude Mauriac, *La Littérature Contemporaine* (Paris: Albin Michel, 1958), s. 83.

ve William Saroyan'a ("Bu, benim ve herkesin tiyatroda özgürce yazmasını kolaylaştıracak" diyen) kadar çeşitli tiyatro yazarlarının onayını aldığını; Ağustos 1955'te Beckett'in onaylamadığı bir yapımla Londra'ya ulaştığını ama çok başarılı olup Arts Theatre Club'dan West End'e taşındığını ve uzun bir süre gösterimde kaldığını; 3 Ocak 1956'da, Bert Lahr ve Tom Ewell'ın iki serseriyi oynadığı Miami Playhouse'da, ABD kıyılarına ulaşıp, "iki kıtanın kahkaha tufanı" diye duyurulduğunu ve izleyiciyi fazlasıyla düş kırıklığına uğrattığını, ancak sonunda Tom Ewell olmadan, Bert Lahr ile Broadway'e ulaşıp eleştirmenlerden iyi not aldığını söylemek yeterli olacaktır.

Beckett'in aslında iki perde olup sonradan bire indirilen ikinci oyunu *Oyun Sonu* dünya prömiyerini Paris'te Roger Blin'in yönetiminde yapacaktı, ancak tiyatro yönetimi yavaş davranıp Paris buluşmasını kaçırınca, Londra'daki Royal Court Theatre onlara konukseverlikle sahnesini önerdi, böylece Londra ender olan, Fransızca bir dünya prömiyerini izleme fırsatını buldu (3 Nisan 1957). Daha sonra Paris'te bir başka tiyatroda yer buldu ve Studio des Champs Elysées'de uzun bir süre oynadı. Londra'da (yine Royal Court), New York'ta (Cherry Lane tiyatrosu) ve San Francisco'daki (Oyuncular Atölyesi) İngilizce sahnelenmeleri de büyük başarı kazandı.

Özgün Fransızca yapımında *Oyun Sonu*, Deryk Mendel'in sunduğu ve Beckett'in kuzeni John Beckett'in müziğini yaptığı mim oyunu *Act Without Words I (Sözsüz Oyun I)* ile birlikte gösterime sunuldu. İngilizce sahnelenişinde (28 Ekim 1958) *Oyun Sonu*, programı Beckett'in İngilizce yazdığı ve sonraları New York'ta ve Beckett'in kendi çevirisiyle Paris'te gösterimi yapılan kısa oyunu *Krapp's Last Tape* (*Krapp'ın Son Bandı*) ile paylaştı.

Krapp'ın Son Bandı, Beckett'in özellikle BBC Üçüncü Programı için iki oyun –*All That Fall* (*Tüm Düşenler*, ilk yayımlanışı 13 Ocak 1957) ve *Embers* (*Korlar*, 28 Ekim 1959)– yazmasında aracı olan ünlü radyo yapımcısı Donald McWhinnie tarafından yönetildi. Ve Beckett'in tiyatro yapımlarıyla hepsi oyun monologları biçiminde oluşan daha sonraki romanlarını ayıran çizgi öyle inceydi ki, bunlardan bölümler de BBC'nin Üçüncü Programı'nda yayınlandı: *Molloy* (10 Aralık 1957); *From an Abandoned Work*'ten bölümler (14 Aralık 1957); *Malone Ölüyor* (18 Haziran 1958); ve *Adlandırılamayan* (19 Ocak 1959).

Comment C'Est (*Bu Nasıldır*, 1961) romanında Beckett, yeni bir yalınlık düzeyine ulaştı – karınüstü çamurların içinde sürünen, arada sırada bir başka benzer kişiyle karşılaşıp kısa bir süre gülünç bir iletişim kurma çabasına giren, sonra sürünmeyi sürdüren yalnız yaratıkların doldurduğu

bir söylence evreni. *Happy Days* (*Mutlu Günler*) oyunu da (ilk kez 17 Eylül 1961'de Ruth White başrolde, New York, Cherry Lane tiyatrosunda Alan Schneider'in yönetiminde; sonra 1 Kasım 1962'de Londra'da Royal Court'ta George Devine yönetiminde; ve Odéon'un kendisinde gösterime girmeden önce Odéon topluluğu tarafından, Madeleine Renaud'nun Winnie yorumuyla Ekim 1963'te Venedik Festivali'nde gösterimi yapıldı) benzer biçimde iç karartıcı bir dünyadan çıkıyordu ve *Oyun* da öyleydi (ilk kez 14 Haziran 1963'te Ulm'da Almanca çevirisi, ardından 4 Ocak 1964'te New York'ta ve 7 Nisan 1964'te Londra'da Ulusal Tiyatro'da özgün dilinde İngilizce olarak gösterildi).

Küçük oyun *Come and Go* (*Geliş ve Gidiş*, ilk kez Almanca olarak 14 Ocak 1966'da Batı Berlin'de Schiller Tiyatrosu sahnesinde gösterildi), neredeyse minyatürleştirmeyle sonuçlanan özlülüğe doğru atılan bir adım daha gösterir.

Kitle iletişiminin teknik sorunlarından her zaman büyülenmiş olan Beckett, metin ve müziğin kaynaşmasını özellikle vurgulayarak, radyo için oyun yazmayı sürdürdü. *Words and Music* besteci John Beckett'in önemli katkısıyla, ilk kez BBC'nin Üçüncü Programı'nda 13 Kasım 1962'de yayımlandı. Romen besteci Marcel Mihalovici'nin müziğini yaptığı *Cascandö*'nun (Müzik ve ses için bir radyo oyunu, Fransızca olarak yazıldı) ilk yayınlanışı 13 Ekim 1963'te Fransız Radyosu'nda oldu, bunu 16 Ekim 1963'te Stuttgart'tan Almanca ve 28 Ekim 1964'te BBC'nin Üçüncü Programı'ndan İngilizce yayımlanışı izledi.

Beckett sinemaya ilk adımını, New York'taki Grove Yayınevi'nin yapımını üstlendiği ve Beckett, Ionesco ve Pinter tarafından yazılan üç kısa parçadan oluşacak bir film tasarısına giriştiğinde attı. Üç kısa filmden şu ana kadar yalnız Beckett'inki gerçekleştirildi. 1965'te Alan Schneider tarafından yönetildi ve ilk kez o yılın Ağustos'unda Venedik Bienali'nde gösterildi. Beckett'in her zaman hayranlık beslediği, sessiz sinemanın büyük komedyeni Buster Keaton başrolü oynadı. Bu onun ölümünden önceki son önemli rolü oldu.

1965'te yazılan ve şimdiye dek BBC'nin yanı sıra Almanya'da da gösterilen televizyon oyunu *Eh, Joe* (*Söyle Joe,* başrolde Beckett'in en gözde oyuncularından Jack McGowran ile), Beckett'in, son derece yalın kalırken, olasılıkları sonuna dek kullanabileceğini ortaya koyduğu bir başka aracının olduğunu gösterdi.

Yaşamının yedinci on yılına girerken, Beckett'in en uç noktadaki özlülüğe, tek ama karmaşık ve çok yüzlü bir görüntüye yoğunlaşma eğilimi, hem sahne için yazdığı tiyatro oyunlarında hem de televizyon için

yazdıklarında daha da belirginleşti. Yapım sürecinde daha etkin bir rol aldıkça ve zaman zaman adı açıkça programa yönetmen olarak yazıldıkça, yapıtının görsel yönünü daha doğrudan denetleyebilir hale geldi. Bu yüzden Beckett, dramatik bir ozandan çok, üç boyutlu görüntülerin yaratıcısı olarak görülebilir.

Not I'daki (*Ben Değil*) (ilk kez Eylül 1972'de New York, Lincoln Merkezi'nde gösterilen kısa oyun) görüntü, sahnenin ortasında havada asılı gibi duran, zifiri karanlığın çevrelediği, içinden yaşlı bir kadın sesinin, uzun bir Arap elbisesi giymiş, gizemli kişi, denetçi, sahnenin kenarında durup zaman zaman sessiz ve karşı çıkan bir devinimde bulunurken, hızlı hızlı anlaşılmaz sözcükler çıkardığı bir ağızdır. *Footfalls*'ta (*Adımlar*, ilk kez Mayıs 1976'da Londra'da Royal Court'ta gösterildi) izleyicinin bakışları üzerinde yaşlı bir kadının ayaklarının, kendi ve (görünmez) annesinin sesi duyulurken, ileri geri gidip geldiği bir ışık çizgisine odaklanır. Ve *That Time*'da (*Bu Kez*, ilk defa Mayıs 1976'da Royal Court'ta gösterildi) izleyici, yaşlı bir adamın karanlıkta asılı duran beyaz sakallı ve beyaz saçlı başını görür; sahnenin tepesinde üç noktadan gelen –soldan, sağdan ve ortadan–, geçmişinden üç olayı anlatan kendi sesini dinler.

Devinen görüntülerin ressamı olan bir ozan için televizyon, ek olarak sonuca ulaşana dek görüntünün video kasette düzeltilebilme kolaylığını da sunuyordu. Burada sözcükler, onun sahne oyunlarında olduğundan daha fazla, bir kez söylediği gibi, yalnızca "eczacıların çözücü dediği şey", etkili unsuru, görüntüyü, çevreleyen, bir ölçüde daha az önem taşıyan bir konu haline geliyordu. *Ghost Trio* (*Hayalet Üçlüsü*, BBC TV, 17 Nisan 1977) ve "*... but the clouds ...*" (*... ama bulutlar ...*, yine BBC TV, 17 Nisan 1977), geri getirilemeyecek bir geçmişteki yitirmenin, suçluluğun ve yazıklanmanın güçlü görüntüleridir.

Dünya çapında ünlendiği yıllarda –1969'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldı– Samuel Beckett, özel yaşamını gözlerden uzak tutmada kararlı, hep zor ulaşılır olmuştur. Radyo ve televizyona çıkmaya, ya da gazetelere demeç vermeye, yapıtlarıyla ilgili konuşmaya hiç yanaşmamıştır. Fransız yeraltı direnişinde ve savaş yıllarında saklanırken birlikte olduğu Suzanne Dumesnil ile evli olup, yaşamını Montparnasse'daki dairesiyle, Paris yakınlarında Ussy-sur-Marne'daki kır evi arasında bölüştürür. Oyunlarını Almanya'da, en çok da, kendileri için, oradaki gösterimlerinin en etkileyici olduklarının düşünülmesi gereken *Oyun Sonu* (1967), *Krapp'ın Son Bandı* (1969), *Godot'yu Beklerken* (1975) ve *Play*'i (1978) yönettiği Schiller Tiyatrosu'yla özel ilişki kurduğu Berlin'de yönetmekten hoşlanır.

Godot'yu Beklerken'in Amerikan yorumunu yönetecek olan Alan Schneider, Beckett'e Godot ile kimi ya da neyi anlatmak istediğini sorduğunda "Bilseydim oyunda söylerdim,"[1] yanıtını almıştır.

Bu Beckett'in oyunlarına, onların anlatmak istediklerinin, kesin ve belirgin sözcüklerle *ne demek istediklerinin anahtarını* bulma amacıyla yaklaşan herhangi biri için doğru bir uyarıdır. Böyle bir girişim, kesin bir felsefi ya da törel kavramdan yola çıkmış ve sonra onu somut konu ve kişilik sözcüklerine çevirmeye yönelmiş bir yazarın yapıtlarını incelemede belki haklı çıkarılabilir. Ama böyle bir durumda bile elde edilen ürün, eğer ortaya yaratıcı düşlemin gerçek bir çalışması olarak çıktıysa yazarın başlangıçtaki amaçlarını aşacak ve kendini çok daha zengin, daha karmaşık ve bir sürü ek yorumlara açık olarak gösterecektir. Beckett'in kendisinin Joyce'un *Work in Progress*'i üzerine yazdığı bir yazıda belirttiği gibi, biçim, yapı ve sanatsal bir anlatımın iç durumu, onun anlamından, kavramsal içeriğinden ayrılamaz; çünkü açıkça, bütün olarak sanat ürünü, onun anlamıdır, içinde söz edilen *şey*, söylendiği *biçim*'e sıkı sıkıya bağlıdır ve başka türlü söylenemez. Kütüphaneler, *Hamlet* gibi bir oyunun anlamını, birkaç kısa ve yalın satıra indirgeme çabalarıyla doldurulmuştur, öyleyken oyunun kendisi anlamının ve iletisinin en duru ve özlü anlatımı olarak kalmaktadır, çünkü onun belirsizlikleri ve indirgenemez çarpraşıklığı, bütün olarak etkisinin gerekli öğeleridir.

Bu düşünceler, değişen ölçülerde, yaratıcı yazının bütün yapıtlarında geçerli olmakla birlikte yazarlarının insanın durumuyla yüz yüze geldiği zamanki gizem duygusunu, şaşkınlık ve üzüntüsünü ve onun varolmada bir anlam bulamayışındaki umutsuzluğunu aktarma görevi taşıyan yapıtlarda daha belirgin bir güç taşır. *Godot'yu Beklerken*'de yarattığı belirsizlik duygusu, bu belirsizliğin azalıp çoğalması –Godot'nun kimliğini bulma umudundan, yinelenen düş kırıklıklarına– oyunun özüdür. Eleştirel bir çözüm yoluyla Godot'nun kimliğini bularak açık ve kesin bir sonuca varma çabası, Rembrandt'ın bir tablosundaki ışık ve gölge oyununun (*chiaroscuro*) ardında saklı çizgileri boyayı kazıyarak bulmaya çalışmak kadar aptalca olurdu.

Öyleyken, bu denli alışılmadık ve şaşırtıcı bir gelenekte yazılmış oyunların gizli anlamlarını ortaya çıkarıp, onları her günkü dile çevirecek özel bir açıklama gereksinimi taşıdıklarını duymak da doğaldır. Bu safsatanın kaynağı, böyle oyunların nasılsa öykü biçiminde özetlenebilecek konularla "normal" tiyatronun geleneklerine indirgenebileceği yanlış

1) Alan Schneider, "Waiting for Godot", *Chelsea Review*, New York, Sonbahar 1958.

inancında yatar. Gizli bir ipucu bulacak olsam, diye düşünülür, o zaman bu zor oyunlar gizlerini ele vermeye ve içlerinde saklı geleneksel oyunun konusunu açığa çıkarmaya zorlanabilirlerdi. Böyle atılımların başarısız olmaları kaçınılmazdır. Beckett'in oyunlarında konu eksikliği, diğer Absürd tiyatro örneklerinden daha kesindir. Çizgisel bir gelişim yerine, bunlar yazarlarının insanın durumuyla ilgili içsezilerini, öncelikle çok sesli olması gereken bir yöntemle sunarlar; izleyicilerin karşısına, birbirinin içine işlemiş ve bir bütün olarak kavranması gereken bir senfoninin ayrı bölümleri gibi birlikte daha çok etkilemeleriyle anlam kazanan, düzenli bir anlatım ve görüntü yapısıyla çıkarlar.

Ancak Beckett'in oyunlarına, anlamlarının çok basitleştirilmiş bir açıklamasını sağlamaya çalışmanın tuzağından kaçınmak için, sakınarak yaklaşmamız gerekiyorsa, bu görüntü ve konu gruplarını bir tarafa çekerek ve yapısal temellerini ayırt etmeye kalkışarak onları özenli bir incelemeye alamayacağımız anlamına gelmez. Böyle bir araştırmanın sonuçları, yazarın amacını izlemeyi ve sorularının *yanıtlarını* olmasa da, en azından sorduğu *soruların* ne olduğunu görmemizi kolaylaştırır.

Godot'yu Beklerken bir öykü anlatmaz: Durgun bir durumu araştırır. "Yapacak bir şey yok, hiç kimse gelmiyor, hiç kimse gitmiyor, ne kötü bir şey."[1] Bir kır yolunda, bir ağacın altında iki yaşlı serseri Vladimir ve Estragon beklemektedirler. Bu, birinci perdenin açılış sahnesidir. Birinci perdenin sonunda onlara kendisiyle buluşacaklarına inandıkları Bay Godot'nun gelemeyeceği, ama yarın kesinlikle orada olacağı söylenir. İkinci perde aynı şeyin tümüyle yinelenmesidir. Aynı çocuk gelir ve aynı haberi verir. Birinci perde şöyle biter:

ESTRAGON : Eee, gidiyor muyuz?
VLADIMIR : Evet, hadi gidelim.
(Kımıldamazlar.)

İkinci perde aynı, ancak bu kez aynı kişilerin ters bir sırada söylediği tümcelerle biter.

Her perdedeki olayların ve konuşmaların sırası değişiktir. Her defasında, iki serseri, değişen koşullarda, bir başka çiftle karşılaşır, Pozzo ve Lucky, efendi ve köleyle; her perdede Vladimir ve Estragon farklı nedenlerden dolayı intihara kalkışırlar ve başarısızlığa uğrarlar; ancak bu çeşitlemeler yalnızca durumun gerekli aynılığını vurgulama görevi yapar – *plus ça change, plus c'est la même chose (ne kadar değişir, o kadar aynı kalır)*.

1) Beckett, *Waiting for Godot* (Londra: Faber&Faber, 1959), s. 41.

Vladimir ve Estragon'un –Vladimir'e haberci çocuğun Bay Albert demesine ve Estragon'un ismi sorulduğunda duraksamadan Catullus demesine karşın, birbirlerini Didi ve Gogo diye çağıran bu ikilinin– müzikhollerin karşılıklı atışan komedyen ikililerinden türedikleri açıktır. Konuşmalarında, bu tür komedyenlerin atışmalarının garip, yinelenen özelliği vardır.

ESTRAGON : İnsan bildiği sürece.
VLADIMIR : Uygun anı bekleyebilir.
ESTRAGON : Ne umacağını bilir.
VLADIMIR : Meraka gerek kalmaz.[1]

Ve müzikhol ve sirklere koşutluk açıkça söylenir de:

VLADIMIR : Çok hoş bir akşam geçiriyoruz.
ESTRAGON : Unutulmaz.
VLADIMIR : Hem daha bitmedi.
ESTRAGON : Ya, öyle.
VLADIMIR : Daha bu başlangıç.
ESTRAGON : Berbat.
VLADIMIR : Ucuz piyeslerden de kötü.
ESTRAGON : Sirkten.
VLADIMIR : Müzikholden.
ESTRAGON : Sirkten.[2]

Oyun, müzikhol ya da sirk gelenekleriyle uyumlu olarak, kaba bir fiziksel güldürü öğesi taşır. Estragon pantolonunu yitirir, giyilip çıkarılan ve sonu gelmez bir karışıklık içinde elden ele dolaştırılan üç şapkayı içeren uzatılmış bir gag ve oyun süresince bir sürü kıçüstü oturma sahnesi vardır – Beckett üzerine derinlemesine bir araştırmanın yazarı olan Niklaus Gessner, kişilerden birinin, insanın saygınlığını simgeleyen iki ayak üzerinde olma durumunu terk ettiğini gösteren en az kırk beş sahne olayını sıralar.[3]

Bir ikili olarak, Vladimir ve Estragon'un birbirini tamamlayan kişilikleri vardır. Vladimir ikisinin arasında daha gerçekçi olandır, Estragon bir ozan olduğunu ileri sürer. Havucunu yerken, Estragon, yedikçe onu daha az sevdiğinin ayrımına varır, Vladimir tam aksi tepkiyi gösterir – o, nesneleri alıştıkça sever. Estragon maymun iştahlıdır, Vladimir üsteleyici.

1) a.g.y., s. 37.
2) a.g.y., s. 34.
3) Gessner, a.g.y., s. 37.

Estragon düş kurar, Vladimir düşlerden söz edilmesine dayanamaz. Vladimir'in nefesi kokar, Estragon'un ayakları. Vladimir geçmiş olayları anımsar, Estragon olayları olur olmaz unutma eğilimindedir. Estragon gülünç öyküler anlatmayı sever, Vladimir bunları duyunca üzülür. Estragon oyun boyunca kuşkuculuğunu koruyup, zaman zaman Godot'nun ismini bile unuturken, Godot'nun geleceğini ve gelişinin onların durumunu değiştireceğini umudunu dile getiren Vladimir'dir. Godot'nun habercisi çocukla konuşmayı yapan ve çocuğun haberleri verdiği kişi Vladimir'dir. Estragon ikisinin zayıf olanıdır; her akşam gizemli yabancılar tarafından dövülür. Vladimir zaman zaman onun koruyucusu gibi davranır, onu ninniyle uyutur ve ceketiyle üstünü örter. Yaradılışlarındaki zıtlık aralarındaki sonu gelmez çekişmenin nedenidir ve ayrılmalarına yol açar. Öyleyken, tamamlayıcı kişiliklerinden ötürü birbirlerine bağımlıdırlar ve birlikte kalmak zorundadırlar.

Pozzo ve Lucky de aynı ölçüde birbirini tamamlayan kişiliklerdir, ancak onların ilişkisi daha ilkel bir düzeydedir: Pozzo sadist efendidir, Lucky uysal köle. İlk perdede, Pozzo varlıklı, güçlü, kendinden emindir; tüm kolaycı ve sığ iyimserliği ve yanıltıcı bir güç ve süreklilik duygusuyla özdekçi insanı sergiler. Lucky yalnızca onun ağır eşyalarını ve kendisini dövdüğü kırbacı taşımakla kalmaz, onun için dans edip düşünür de, ya da gençliğinde bunu yapmıştır. Gerçekte Lucky, Pozzo'ya yaşamın üst değerlerini öğretmiştir: "Güzellik, incelik, ilk bilginin gerçeği."[1] Pozzo ve Lucky, akıl ve beden arasındaki, insanın tinsel ve özdeksel yönleri arasındaki, anlağın bedenin isteklerine boyun eğdiği ilişkiyi gösterir. Lucky'nin güçleri artık tükenmekte olduğundan, Pozzo bunların kendisine anlatılamaz acılar verdiğinden yakınmaktadır ve onu bir panayırda satmayı düşünmektedir. Ama ikinci perdede yeniden göründüklerinde hâlâ birliktedirler. Pozzo kör olmuştur, Lucky ise dilsiz. Pozzo, Lucky'yi belli bir amacı olmayan bir yolculuğa sürüklerken; Vladimir, Estragon'u Godot'yu beklemeleri için kandırmıştır.

Godot'nun isminin kökenini oluşturmadaki Beckett'in bilinçli ya da bilinçaltı bir niyetle onu, Vladimir ve Estragon'un arayışlarının hedefi yapmasını gösterecek yaratıcılığı büyük ölçülere ulaşmıştır. Godot'nun "God" (Tanrı) sözcüğünün zayıflatılmış bir biçimi, Fransa'da Charlot denilen ve melon şapkası oyundaki dört ana kişilik tarafından giyilen küçük adamın Charlie Chaplin kişiliğiyle ilintisini de içine katarak, Pierre-Pierrot, Charles-Charlot'nun benzerliğindeki küçültme olduğu

1) *Waiting for Godot*, s. 33.

ileri sürülmüştür. Ayrıca *En Attendant Godot* başlığının, Simone Weil'in kitabı *Attende de Dieu*'nün bir anıştırması gibi göründüğü de söylenmiştir, bu da Godot'nun God yerine geçtiğini göstermektedir. Ancak Godot ismi daha da karmaşık bir yazınsal araştırmaya konu olabilir. Eric Bentley'in gösterdiği gibi, Balzac'ın bir oyununda çok sözü edilen, ancak hiç görülmeyen ve Godeau denilen bir kişilik vardır.[1] Söz konusu oyun Balzac'ın güldürüsü *La Faiseur*, daha çok bilinen ismiyle *Mercadet*'dir. Mercadet parasal sıkıntılarını, yıllar önce ortak sermayeleriyle birlikte ortadan yok olan eski ortağı Godeau'ya yükleyip duran bir borsa simsarıdır: *"Je porte le poids du crime de Godeau!"(Godeau'nun suçunun ağırlığından söz ediyorum)*. Öte yandan Mercadet, Godeau'nun sonunda dönüp, zimmetine geçirdiği paraları ödeme umudunu da bir sürü alacaklısına karşı sürekli olarak taze tutmaktadır. "*Tout le monde a son Godeau, un faux Christophe Colomb! Après tout Godeau ... je crois qu'il m'a déjà rapporté plus d'argent qu'il ne m'en a pris!*" *(Herkesin kendi Godeau'su vardır, sahte bir Colomb'u. Nihayetinde Godeau ... Sanırım şimdiye kadar benden aldığından daha çok para getirdi bana!)* Mercadet'in konusu, yalancı bir Godeau'nun ortaya çıkmasına dayalı son, umutsuz bir kurguya dönüşür. Ancak düzmece ortaya çıkar, Mercadet yıkılır. Bu sırada, gerçek Godeau'nun geldiği müjdelenir; büyük bir servetle Hindistan'dan dönmüştür. Oyun, Mercadet'in "*J'ai montré tant de fois Godeau que j'ai bien le droit de le voir. Allons voir Godeau!*" *(Birçok kez gösterdim ki Godeau, onu görmek benim hakkım. Gidip Godeau'yu görelim!)* çığlığıyla biter.[2]

Koşutluk, bunun yalnızca bir rastlantı olmasını olası kılamayacak kadar çarpıcıdır. Beckett'in oyununda da Balzac'ınkinde olduğu gibi, Godot'nun gelişi, durumu mucizevi biçimde kurtaracağı coşkuyla beklenen olaydır; ve Beckett de Joyce kadar, çapraşık ve çözümü zor yazınsal anıştırmalardan hoşlanmaktadır.

Öyleyken, ister Godot ile doğaüstü bir aracın işe el koyması anlatılsın, ister gelişinin durumu değiştirmesi umulan bir söylence kişisi anlamına geldiği, ya da bu olasılıkların ikisinin de geçerliliği öne sürülsün, onun gerçekte kim olduğu ikincil önem taşır. Oyunun konusu Godot değil, beklemektir, insanın durumunun gerekli ve özgün bir durumu olarak bekleme eylemi. Yaşamlarımız boyunca hep bir şeyleri bekleriz ve Godot yalnızca beklememizin amacıdır – bir olay, bir şey, bir kişi, ölüm. Dahası, bekleme eyleminde *zamanın* akışını en katıksız ve açık biçimde yaşarız. Eğer etkinsek, zaman akışını unutmaya yatkınlaşırız, zamanı *geçiririz* ama

1) Eric Bentley, *What is Theatre?* (Boston: Beacon Press, 1956), s. 158.
2) Honoré de Balzac, *Œuvres Complètes* (Paris, 1866), XIX.

yalnızca çekinik durumda bekliyorsak, zaman eyleminin kendisiyle karşılaşırız. Beckett'in Proust incelemesinde gösterdiği gibi, "Saatlerden ve günlerden kaçış yoktur. Ne de yarınlardan ve dünden, çünkü dün bizi bozmuştur ya da bizim tarafımızdan bozulmuştur... Dün, geçilen bir kilometre taşı değil, aşınmış yıllardaki bir gün taşıdır ve ne yazık bir parçamızdır, bizimledir, ağır ve tehlikeli. Dün yüzünden yalnızca daha yorgun değiliz, biz ötekiyiz, dünün yıkımına uğramadan önceki değiliz artık."[1] Zamanın akışı bizi, zaman içindeki sürekli değişimle yüz yüze kaldığından, temel varlık sorunsalıyla, sürekli akış halinde olan ve bu nedenle hep kavrayışımız dışında kalan benliğin doğası sorunsalıyla karşı karşıya getirir – "sürekli gerçekliği yalnızca geçmişe ait bir varsayım olarak anlaşabilecek kişilik. Birey, zaman olgusunun renklendirip çalkaladığı geçmişin teknesine boşalmanın merkezidir, ağır ağır ve tek renkli boşalmanın..."[2]

Zamanın bu içimizden geçme ve bunu yaparak bizi değiştirme süreci içinde, biz, yaşamımızda tek bir an bile kendimizle özdeş değilizdir. Bu nedenle "edinti demekten hoşlandığımız şeyin hiçliği bizi düş kırıklığına uğratır. Ama edinti nedir? Konunun isteğinin hedefiyle tanımlanması. Konu öldü – belki de gelmeye çalışırken birçok kez."[3] Eğer Godot, Vladimir ve Estragon'un isteklerinin hedefi ise, doğal olarak onların ulaşamayacağı yerdedir. Aracılık yapan çocuğun, ikiliyi bir günden diğerine tanıyamaması önemlidir. Fransızca yazımında ikinci perdede görünen çocuğun birinci perdedekiyle aynı çocuk olduğu açıkça vurgulanır, çocuk yine de iki serseriyi daha önce gördüğünü yadsır ve ilk kez Godot'nun habercisi gibi davrandığında ısrar eder. Çocuk giderken Vladimir bunu ona vurgulamaya çalışır: "Beni gördüğünden eminsin, değil mi, yarın gelip beni daha önce hiç görmediğini söylemeyeceksin?" Çocuk yanıt vermez ve onları yine tanımayacağını biz biliriz. Karşılaştığımız insanların bugün dünküyle aynı olduklarından hiç emin olabilir miyiz? Pozzo ve Lucky ilk göründüklerinde, ne Vladimir ne de Estragon onları tanımış görünür; üstelik Estragon, Pozzo'yu Godot sanmıştır. Ama onlar gittikten sonra, Vladimir son gelişlerinden bu yana değişmiş olduklarını söyler, Estragon onları tanımamakta direnir.

VLADIMIR : Olur mu, tanıyorsun.
ESTRAGON : Hayır, tanımıyorum.
VLADIMIR : Tanıyoruz diyorum sana. Her şeyi unutuyorsun. (*Bir an. Kendi kendine*) Tabii bunlar başkası değilse...

1) *Proust*, s. 2-3.
2) a.g.y., s. 4-5.
3) a.g.y., s. 13.

ESTRAGON : O zaman bizi neden tanımadılar?
VLADIMIR : Hiç fark etmez. Ben de onları tanımıyormuş gibi davrandım. Hem bizi hiç kimse tanımaz ki.[1]

İkinci perdede Lucky ve Pozzo yeniden ortaya çıktıklarında zamanın acımasız yıkımına uğramışlardır, Vladimir ve Estragon yine, onların bir gün önce karşılaştıkları kişiler olup olmadığı kuşkusunu taşırlar. Pozzo da onları anımsamaz: "Dün kimseyle karşılaştığımı hatırlamıyorum. Ama yarın da bugün kimseyle karşılaştığımı hatırlamayacağım."[2]

Beklemek, sürekli değişim olan zaman eylemini yaşamaktır. Ve öyleyken, gerçek bir şey hiç meydana gelmediği için, bu değişim kendi içinde bir yanılsamadır. Bitmeyen zaman eylemi kendini savunur, amaçsızdır ve bu nedenle sanki hiç olmamış gibidir. Her şey değiştikçe aynılaşır. Bu, dünyanın müthiş dengesidir. "Yeryüzünün gözyaşları hep sabit kalır. Biri ağlamaya başlamışsa, başka bir yerde bir başkasının gözyaşları dinmiştir."[3] Bir gün diğerine benzer ve öldüğümüzde hiç varolmamış olabiliriz. Pozzo'nun son büyük patlamasında açıkladığı gibi:

"Kahrolası zamanınla bana yaptığınız eziyet yetmedi mi? İğrenç bir şey bu! Ne zamanmış! Ne zaman! Bir gün, yetmiyor mu bu size, bir gün dilsiz oldu, bir gün ben kör oldum, bir gün sağır olacağız, bir gün doğduk, bir gün öleceğiz, aynı gün, aynı an, yetmiyor mu bu size? *(Daha sakin)* Mezarın üstünde doğuruyorlar, bir an gün ışıyor, sonra bir kez daha gece oluyor."[4]

Ve Vladimir hemen sonra onaylar: "Mezarın üstünde ve zor bir doğum. Mezar-kazıcı oyalanarak, çukurun dibine aletlerini yerleştirir."[5]

Vladimir ve Estragon yine de umutla yaşarlar: Gelişi zamanın akışını durduracak olan Godot'yu beklerler. "Belki de bu gece onun evinde, karınlarımız tok, sıcacık, kuru, samanların üstünde uyuruz. Bunu beklemeye değer, değil mi?"[6] İngilizce yorumunda atlanan bu bölüm açıkça, Godot'nun iki serseri için göstergesi olduğu dinginliği, beklemekten kurtulmayı, bir sığınağa varmış olma duygusunu aktarır. Zamanın aldatıcılığının dengesizliğinden ve süreksizlikten kurtulmayı ve onun dışında dinginlik ve süreklilik bulmayı ummaktadırlar. O zaman artık, serseri, evsiz-barksız, gezgin olmayacak, eve varmış olacaklardır.

1) *Waiting for Godot*, s. 48.
2) a.g.y., s. 88.
3) a.g.y., s. 32.
4) a.g.y., s. 89.
5) a.g.y., s. 91.
6) Beckett, *En Attendant Godot* (Paris: Les Editions de Minuit, 1952), s. 30.

Vladimir ve Estragon onunla buluşacakları konusunda kesinleşmiş bir şey olmasa da Godot'yu beklerler. Estragon böyle bir şeyi anımsamaz bile. Vladimir, Godot'dan onlar için ne yapmasını istediklerinden emin değildir. Ne olduğu "belli değildi ... bir tür dua ... bir rica" ve Godot onlara ne söz vermişti? "Bakacak ... düşünecekti."[1]

Beckett'e *Godot'yu Beklerken*'in konusu sorulduğunda St. Augustine'in yazılarından bir bölümden söz eder: "Augustine'de olağanüstü bir tümce var. Keşke Latincesini söyleyebilsem. Latincesi İngilizcesinden daha hoş: 'Umutsuzluğa kapılma: Hırsızlardan biri kurtuldu. Varsayma: Hırsızlardan biri cezalandırıldı.'" Ve Beckett bazen "İnanmasam bile düşüncelerin biçimleriyle ilgileniyorum. ... O tümcede olağanüstü bir biçim var. Önemli olan biçim" diye ekliyor.[2]

Çarmıhtaki iki hırsız konusu, kurtulma umudunun ve ilahi bağışlamanın rastlantısallığının belirsizliği konusu, gerçekten de tüm oyuna sinmiştir. Vladimir bunu oyunun başında belirtir: "Hırsızlardan biri kurtarıldı ... Makul bir yüzde."[3] Daha sonra konuyu uzatır: "İki hırsız var ... Biri kurtarılmış, öteki de ... lanetlenmiş ... Ama yine de, nasıl oluyor da dört Havariden yalnızca biri kurtarılan bir hırsızdan söz ediyor. Dördü de oradaydılar –ya da oralarda bir yerde– ama yalnızca biri kurtarılan bir hırsızdan söz ediyor ... Dördünden biri. Öbür üçünden ikisi hiçbir hırsızdan söz etmezken, üçüncüsü ikisinin de ona sövdüğünü söylüyor."[4] Olasılık yüzde elli, ama dört tanıktan yalnızca biri bunu aktardığına göre, olasılıkların sayısı büyük oranda düşüyor. Ancak, Vladimir'in gösterdiği gibi, herkesin bu tek tanığa inanır görünmesi garip bir durum: "Bildikleri tek yorum bu." Başından beri kuşkucu bir yaklaşım sergileyen Estragon yalnızca, "İnsanlar süzme salak" diyor.[5]

Beckett'i büyüleyen düşüncenin biçimiydi. Bütün canilerin, tarih boyunca cezalandırılan milyonlarca ve milyonlarca suçlunun arasından iki kişi, yalnızca iki kişi, ölecekleri saatte bağışlanma şansına sahip oldu, oldukça değişik bir yöntemle. Birinin düşmanca bir söz edeceği tuttu; cezalandırıldı. Birinin onun söylediğiyle çelişeceği tuttu; kurtarıldı. Roller nasıl kolaylıkla tersine çevrilebilirdi. Bunlar, her şeyden önce, iyi düşünülmüş değerlendirmeler değil, büyü bir acı ve gerilim altındaki rastlantısal tepkilerdi. Pozzo'nun Lucky'le ilgili söylediği gibi, "Ben onun, o da benim yerim-

1) *Waiting for Godot*, s. 18.
2) Beckett, Harold Hobson, a.g.y.; ve Alan Schneider, a.g.y.
3) *Waiting for Godot*, s. 11.
4) a.g.y., s. 12-13.
5) a.g.y.

de olabilirdi pekâlâ. Kader böyle istemeseydi. Herkese layığı."[1] Ve ayakkabılar da bugün ayağımıza uyup, yarın uymayabilir: Estragon'un botları ilk perdede canını acıtmaktadır; ikinci perdede birden rahatlamıştır.

Godot'nun kendisi de anlayış ve ceza dağıtmada tutarsızdır. Habercisi olan çocuk keçilere bakar ve Godot ona iyi davranır. Ama, çocuğun koyunlara bakan kardeşi Godot'dan dayak yemektedir. "Peki, neden seni dövmüyor?" diye Vladimir sorar. "Bilmiyorum, efendim," diye yanıtlar çocuk, Beckett'i bıçaklayan *apache*'ın* sözlerini kullanarak. Habil ve Kabil'le koşutluk açıkça görülür: Orada da Tanrı'nın kayrası (*grace*), hiçbir akılcı açıklaması olmaksızın, birine değil de öbürüne düşüyordu – tek ayrım Godot, koyunlara bakanı dövüyor, keçilere bakanı ise koruyor. Godot burada, Kıyamet Günü'ndeki İsa'yla da ters düşer: "Ve koyunları sağ tarafına yerleştireceksin, keçileri sol." Ama eğer Godot'nun anlayışı rastlantısal dağıtılıyorsa, onun gelişi katıksız bir sevinç kaynağı değildir; lanet anlamına da gelebilir. Estragon, ikinci perdede Godot'nun yaklaştığına inandığında ilk düşüncesi "lanetlendim"dir. Ve Vladimir utkuyla "Godot bu! Sonunda! Gidip karşılayalım," dediğinde Estragon, "Mahvoldum ben!"[2] diye bağırarak kaçar.

Kayranın insanın anlayışını aşan bu rastlantısal sunuluşu insanlığı, kurtarılacaklar ve cezalandırılacaklar olarak ayırır. İkinci perdede, Pozzo ve Lucky döndüklerinde ve iki serseri onların kim olduklarını bulmaya çalışırken, Estragon seslenir, "Habil, Habil!" Pozzo hemen yanıt verir. Ama Estragon "Kabil, Kabil!" diye seslendiğinde Pozzo yine yanıt verir. "O tüm insanoğlu," diye karar verir Estragon.[3]

Pozzo'nun eyleminin, şu yüzde elli kurtulma şansını kendine çekmek için gösterdiği çabayla ilgili olduğu bile anıştırılır. Birinci perdede, Pozzo, Lucky'yi "panayırda" satmaya gitmektedir. Ancak Fransızca yazımı, Lucky'yi götürdüğü yerin "*marché de Saint-Sauveur*" –Kutsal Koruyucu'nun panayırı– olduğunu belirtir. Pozzo, Lucky'yi kendini kurtarmak için mi satmaya çalışmaktadır? Yüzde elli kurtulma şansını pabuçları içinde kolaylıkla kendisinin olabileceği Lucky'den, Pozzo'ya mi çevirmeye çalışmaktadır? Lucky'nin ona büyük acı verdiğinden, yalnızca varlığıyla onu öldürdüğünden yakınmaktadır hep – belki de onun varlığının Pozzo'ya kurtarılacak olanın Lucky olabileceğini anımsattığı için. Lucky, kendi düşüncesinin önemli sunusunu yaptığında, onun bu yabanıl, şizofrenik

**apache*: kent haydutu, külhanbeyi.

1) a.g.y., s. 12-13.

2) a.g.y., s. 73-4.

3) a.g.y., s. 83-4.

"laf salatası"nın açılış bölümünün altını çizer görünen ince duygu bağı nedir? Bu da kurtarılmanın rastlantısallığıyla ilişkilidir: "... özel bir tanrının varlığı göz önüne alınırsa ki ki ki ki o beyaz sakallı ki ki ki ki o zamanın dışında uzamsız ki kutsal umursamazlığın kutsal duyarsızlığın kutsal dilsizliğin yücelerinden zamanla öğrenilecek bilinmeyen nedenlerle bazı istisnalar dışında hepimizi çok seven Kutsal Miranda ve onlar gibi acı çeken zamanla öğrenilecek bilinmeyen nedenlerle eziyete sokulmuş ateşe sokulmuş devam ederse ateşi alevlenecek ve şüphesiz göğü ateşe verecek yani gökyüzünü cehenneme çevirecek ki o..."[1] Burada yine tanrısal umursamazlığı (*apathia*), tanrısal suskunluğu (*aphasia*) ve ürkü ya da şaşkınlık duyabilme eksikliğiyle (*athambia*) bizi –cehennemin ateşine fırlatılacak olan bazılarımız dışında– yürekten seven kişisel Tanrı'yı görürüz. Bir başka deyişle, bizimle iletişim kurmayan Tanrı bizim için üzülemez ve bizi bilinmeyen nedenlerle cezalandırır.

Pozzo ve Lucky ertesi gün göründüklerinde; Pozzo kör, Lucky dilsiz, artık panayırın sözü edilmemektedir. Pozzo Lucky'yi satamamıştır; bunu yaparak kayra eylemini etkileyebileceğini düşünmedeki körlüğü, somut ve fiziksel biçimde gösterilmiştir.

Godot'yu Beklerken'in, kayranın işleyişiyle kurtulma umudunu ele aldığı, hem Beckett'in açıklamasından hem de oyunun kendisinden edinilenlerle açık biçimde ortaya konmuş görünür. Ancak bu, onun Hıristiyan, ya da dinsel bir oyun olduğu anlamına mı gelmektedir? Bu konuda bir sürü kapsamlı yorum yapılmıştır. Vladimir ve Estragon'un bekleyişleri sarsılmaz inanç ve umutlarının vurgulayıcısı olarak açıklanırken, Vladimir'in arkadaşına gösterdiği anlayış ve iki serserinin birbirlerine bağımlılığı Hıristiyan yardımseverliğinin simgeleri olarak görünür. Ama bu dinsel yorumlar oyunun gerekli bazı özelliklerini gözden kaçırmışa benzemektedir – Godot'yla randevunun belirsizliğinin sürekli vurgulanması, Godot'nun güvenilmezliği ve usa sığmazlığı ve ona bağlanan umutların boşa çıkmasının yinelenerek ortaya konması gibi. Godot'yu bekleme eylemi özellikle *absürd* gösterilmektedir. Bunun bir "*Credere quia absürdum est*"* durumu olabileceği kabul edilebilir, ancak daha da zorlanarak, "*Absurdum est credere*"** önermesinin bir açıklaması olarak bile düşünülebilir.

Oyunda insanı, iki serserinin sıkıntılarına, onların da Godot'yu beklemeye yeğlenebileceğini düşündükleri, daha iyi bir çözümü varsaymaya götüren bir özellik vardır – bu da intihardır. "Bunu daha dünya gençken,

*Saçma olduğu için inanıyorum.
**Saçmaya inanırım.
1) a.g.y., s. 42.

bir milyon yıl önce, doksanlarda düşünmeliydik. ... Bu işi ilk yapanlardan olup, el ele, Eyfel Kulesinin tepesinden atlamak vardı. O günlerde saygıdeğer insanlardık. Artık çok geç. Bugün oraya çıkarmazlar bile bizi."[1] Kendi beceriksizlikleri ve onu gerçekleştirecek doğru dürüst araçlarının olmayışı nedeniyle, intihar onların en gözde çözümleri olarak kalmaktadır. Onları Godot'yu beklemeye ya da bekler görünmeye iten kesinlikle, intihara kalkışmalarındaki başarısızlıkların yarattığı düş kırıklıklarıdır. "Ne önereceğini merak ediyorum. Ona göre kararımızı veririz."[2] Godot'nun verdiği sözlere Vladimir'den daha az kanan Estragon, Godot'ya bağlı olmadıklarına inanmak istemektedir.

ESTRAGON : Bağlı olup olmadığımızı soruyorum sana?
VLADIMIR : Bağlı mı?
ESTRAGON : Bağ – lı.
VLADIMIR : Nasıl bağlı, yani?
ESTRAGON : Ayaklarımızdan.
VLADIMIR : Ama kime? Kimin tarafından?
ESTRAGON : Şu senin adama.
VLADIMIR : Godot'ya mı? Godot'ya bağlı ha! Ne düşünce! Ne alakası var? (Durur) Şimdilik.[3]

Daha sonra, Vladimir beklemeleri konusunda bir tür kayıtsızlığa kapılınca "Buluşacağımız yere saatinde geldik... Aziz değiliz ama buluşacağımız yere saatinde geldik. Kaç insan böyle bir şeyle övünebilir?"– Estragon, "Milyarlarca," diyerek iğneleyici bir yanıtla tersler onu. Ve Vladimir, beklemelerinin açıklanamaz bir alışkanlık olduğunu benimsemeye hazırdır. "Bütün bildiğim, bu koşullar altında, saatlerin uzun olduğu... ve bizi –nasıl söylesem– alışkanlık haline gelene kadar, akla uygun görünen hareketlerle, kendileriyle oyalanmaya zorladıkları. Bunun aklınızın batağa saplanmasını engellemek için olduğunu söyleyebilirsin şüphesiz. Ama o zaten korkunç derinlikleri hiç bitmeyen gece içinde uzun süredir dolanmıyor mu?"[4]

Hıristiyan yorumuna bir destek olarak, Godot'yu bekleyen Vladimir ve Estragon'un, buluşacakları hiçbir kimse, hiçbir amaçları olmayan ve tümüyle benmerkezci, tümüyle kendi sadomazoşist ilişkileriyle sarılı Pozzo ve Lucky'den üstün oldukları çok açık gösterilmektedir. İki serseriyi daha yüksek bir düzeye yerleştiren onların inancı değil midir?

1) a.g.y., s. 10.
2) a.g.y., s. 18.
3) a.g.y., s. 20.
4) a.g.y., s. 80.

Pozzo'nun gerçekte, aşırı güvenli ve benmerkezci oluşundaki naiflik çok bellidir. "Acı çektirilebilecek bir adama benziyor muyum ben?"[1] diye övünür. Günbatımının ya da birden çöken gecenin dokunaklı ve hüzünlü bir betimlemesini yaptığı zaman bile, gecenin onun üzerine çökmeyeceğine inandığını biliriz – yalnızca gösteri yapmaktadır; söylediklerinin anlamıyla değil, yalnızca dinleyici üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Bu yüzden, gece üzerine çöküp, kör olunca tümüyle hazırlıksız yakalanmıştır. Aynı biçimde Lucky de, Pozzo'yu efendisi olarak benimseyip, ona düşüncelerini öğretmekle, usun, güzelliğin ve gerçeğin gücüne naiflikle inanmış görünür. Estragon ve Vladimir, Pozzo ve Lucky'den kesinlikle daha üstündürler – inançlarını Godot'ya bağladıkları için değil, daha az naif oldukları için. Eyleme, varsıllığa ya da usa inanmazlar. Bu yaşamda yaptığımız her şeyin, kendisi de bir yanılsama olan zamanın anlamsız eylemine karşı bir hiç olduğunun ayrımındadırlar. İntiharın en iyi çözüm olduğunun ayrımındadırlar. Böylece Pozzo ve Lucky'den üstündürler, çünkü daha az benmerkezcidirler ve daha az yanılsamaya sahiptirler. Gerçekte, bir Jung psikoloğu olan Eva Metman'ın Beckett'in oyunları üzerine önemli bir çalışmasında belirttiği gibi, "Godot'nun işlevinin, kendisine bağımlı olanları bilinçsiz bırakmak olduğu görülür."[2] Bu görüşte, umut, Godot'nun bir gün geleceğini umma alışkanlığı, Vladimir ve Estragon'u insanın durumu ve kendileriyle, bilinçli ayrımsamanın keskin ışığında yüz yüze gelmekten alıkoyan son yanılsamadır. Dr. Metman'ın gözlemlerine göre, oyunun sonlarına doğru tam Vladimir, düş kurduğunu ve uyanıp dünyanın gerçek yüzüyle karşılaşması gerektiğini anlamak üzereyken Godot'nun habercisi gelir ve umutlarını yeniden canlandırır ve onu yanılsamanın edilgenliğine geri iter.

Kısa bir an, Vladimir insanın durumunun tüm dehşetinin ayrımındadır: "Hava çığlıklarımızla dolu... Ama alışkanlık büyük bir uyuşturucu." Uyuyan Estragon'a bakar ve düşünür, "Bana da biri bakıyor, benim hakkımda da biri, uyuyor, hiçbir şeyden haberi yok, bırakın uyusun diyor... Devam edemeyeceğim!"[3] Godot'yu beklemedeki tekdüzelik, bizi var olma gerçeğinin acı veren ama verimli ayrımsanışına ulaşmaktan alıkoyan alışkanlık anlamına gelir.

Beckett'in Proust üzerine yazısında, *Godot'yu Beklerken*'in bu yönü ile ilgili yine kendi yorumunu buluruz: "Alışkanlık, köpeği kusmuğuna zincirleyen safradır. Soluk almak alışkanlıktır. Yaşam alışkanlıktır. Ya da

1) a.g.y., s. 34.
2) Eva Metman, "Reflections on Samuel Beckett's Plays", *Journal of Analytical Psychology*, Londra, Ocak 1960, s. 51.
3) *Waiting for Godot*, s. 91.

daha çok, birey bir bireyler silsilesi olduğuna göre, yaşam da bir alışkanlıklar silsilesidir ... Alışkanlık, o halde, bireyi oluşturan sayısız konuyla, onların birbiriyle ilintili sayısız nesnesi arasında sonuçlanan sayısız anlaşmalar için kullanılan genel bir deyimdir. Art arda gelen uyarlamaları ayıran geçiş dönemleri bireyin yaşamında, *yaşamanın cansıkıcılığı* yerine bir an *varlığın acı çekmesinin* geldiği zaman ürkünç, gizemli, kararsız, üzücü ve doğurgan olan tehlikeli alanları gösterir."[1] "Varlığın acı çekmesi: Bu, her aklın özgürce oynadığı bir oyundur. Çünkü, alışkanlığa bu zararlı bağımlılık ilgimizi felce uğratır, işbirliği kesinlikle gerekmeyen algının bu yardımcılarını uyuşturur."[2]

Vladimir ve Estragon'un eğlenceleri, sık sık gösterdikleri gibi, onları düşünmekten alıkoymayı hedefler. "Artık düşünme tehlikesi yok... Düşünmek değil en kötü olan... Korkunç olan düşünüyor olmak."[3]

Vladimir ve Estragon durmaksızın konuşurlar. Neden? Bunu oyunun, belki de en şiirsel, sözcüklere en kusursuz dökülmüş bölümünde çıtlatırlar:

VLADIMIR : Haklısın, bizde laf tükenmez.
ESTRAGON : Böylece, düşünmemiş oluyoruz.
VLADIMIR : Özrümüz var.
ESTRAGON : Böylece duymamış oluyoruz.
VLADIMIR : Nedenlerimiz var.
ESTRAGON : Tüm o ölü sesler.
VLADIMIR : Kanat sesleri.
ESTRAGON : Yaprak sesi.
VLADIMIR : Kum sesi.
ESTRAGON : Yaprak sesi.
(Sessizlik)
VLADIMIR : Hep bir ağızdan konuşuyorlar.
ESTRAGON : Her biri kendi kendine.
(Sessizlik)
VLADIMIR : Sanki fısıldaşıyorlar daha çok.
ESTRAGON : Hışırdıyorlar.
VLADIMIR : Mırıldanıyorlar.
ESTRAGON : Hışırdıyorlar.
(Sessizlik)
VLADIMIR : Ne diyorlar?
ESTRAGON : Yaşamlarından söz ediyorlar.
VLADIMIR : Yaşamış olmak onlara yetmiyor.

1) *Proust*, s. 8 (italikler benim – M.E).
2) a.g.y., s. 9.
3) *Waiting for Godot*, s. 64.

ESTRAGON : Bir de ondan söz etmeleri gerekiyor.
VLADIMIR : Ölmüş olmak onlara yetmiyor.
ESTRAGON : Yeterli değil.
(Sessizlik)
VLADIMIR : Tüy sesi çıkarıyorlar.
ESTRAGON : Yaprak sesi.
VLADIMIR : Kül sesi.
ESTRAGON : Yaprak sesi.
(Uzun sessizlik.)[1]

İrlanda müzikhol komedyenlerinin atışmalarının kusursuz bir şiirsel yapıya dönüştürüldüğü bu bölüm, Beckett'in yapıtlarının çoğunun anahtarını taşır. Kuşkusuz geçmişin bu hışırdayıp, mırıldayan sesleri üçlemesindeki üç romanda da duyduğumuz sesler; varolmanın ve benliğin gizlerini keder ve acı sınırlarına dek araştıran seslerdir. Vladimir ve Estragon onları duymaktan kaçınmaya çalışmaktadırlar. Bu çağrıştırmaları izleyen, ardından ikisinin de Godot'yu beklemeye döndükleri uzun sessizlik Vladimir'in "*acı içinde*", "Bir şey söylesene!" çığlığıyla bozulur.

Kurtuluş umudu, yalnızca, insanlığın durumunun gerçeğiyle yüz yüze gelmekten ortaya çıkan acı ve kederden kaçmak olabilir. Burada, Jean-Paul Sartre'ın Varoluşçuluk felsefesi ile varoluşçu görüşleri apaçık belirtmeyen Beckett'in yaratıcı sezgisi arasında gerçekten şaşırtıcı bir koşutluk vardır. Eğer Sartre için olduğu kadar Beckett için de, insan, insanlığın durumuyla, varolmanın temelinde hiçlik, özgürlük ve bir seçenekler silsilesi içinde kendimizi sürekli yeniden yaratma gereksiniminin varlığının benimsenmesi olarak yüz yüze gelme görevini taşıyorsa, o zaman Godot, Sartre'ın "bozuk inanç" dediği şeyin bir görüntüsü haline gelebilir – "Bozuk inancın ilk edimi insanın kaçınamayacağından kaçınmasında, insanın *olduğu* şeyden kaçınmasında yatar."[2]

Bu koşutluklar aydınlatıcı olabilse de, Beckett'in görüşünü herhangi bir felsefe okulu ile özdeşleştirme çabalarında çok ileri gitmemeliyiz. Böyle bir sürü perspektife açılması *Godot'yu Beklerken* gibi bir oyunun garip zenginliğidir. Oyun felsefi, dinsel ve psikolojik yorumlara açıktır. Ancak hepsinden çok, zaman, süreksizlik ve varolmanın gizemliliği, değişim ve denge, gereklilik ve absürdlük paradoksu üzerine bir şiirdir. *Watt*, Bay Knott'un ev halkı için ne düşündüğünü açıklar: "Bay Knott'un düzeninde hiçbir şey değişmedi, çünkü hiçbir şey kalmadı ve hiçbir şey

1) a.g.y., s. 62-63.
2) Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* (Paris: Gallimard, 1943), s. 111.

gelip gitmedi, çünkü her şey bir geliş gidişti." *Godot'yu Beklerken*'i izlerken, Bay Knott'un dünyasının düzenine kafa yoran Watt gibi duyumsarız kendimizi: "Ama gerekliliğini duyduğu şeylerin absürdlüğünü duyduğunda (gereklilik duygusunu absürdlük duygusunun izlemesi çok seyrek görüldüğünden) bir taraftan bu şeylerin saçmalığını ve öte taraftan diğer şeylerin gerekliliğini (absürdlük duygusunu gereklilik duygusunun izlemesi çok seyrek görüldüğünden) duymadı."[1]

Eğer *Godot'yu Beklerken*, iki kahramanının sonu gelmez oyunlar ve tutarsızlıklar silsilesi içinde zaman geçirmelerini gösteriyorsa, Beckett'in ikinci oyunu da bir "oyun sonu" ile, ölüm saatindeki son oyunla ilgilidir. *Godot'yu Beklerken* ürkütücü ıssızlıkta, boş bir yolda geçer, *Oyun Sonu*, klostrofobik bir iç alanda. *Godot'yu Beklerken* birbirini dengeleyen iki simetrik devinim içerir; *Oyun Sonu* bir düzeneğin durana dek işleyişini gösteren tek bir perdedir. Öyleyken, *Oyun Sonu* da, *Godot'yu Beklerken* gibi, kişiliklerini simetrik çiftler olarak dizer.

İki ufak pencereli, çıplak bir odada, yaşlı kör bir adam, Hamm, bir tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Hamm felçlidir ve ayağa kalkamaz. Duvarın yanındaki iki tenekede Hamm'in bacakları olmayan anne ve babası vardır, Nagg ve Nell. Dışarıdaki dünya ölüdür. Oyundaki dört kişinin tek kurtulanlar oldukları ya da öyle sandıkları büyük bir yıkım bütün canlıları öldürmüştür.

Hamm ve Clov (Oyuncu bozuntusu ve soytarı mı? Çekiç ve Çivi – Fransızcada "*clou*" mu?) bazı yönlerden Pozzo ve Lucky'ye benzerler. Hamm efendidir, Clov uşak. Hamm bencil, duyumsal ve baskındır. Clov Hamm'den nefret eder ve onu bırakmak ister, ancak onun buyruklarına boyun eğmek zorundadır. "Bunu yap, şunu getir ve ben de yapıyorum. Hiç karşı çıkmıyorum. Neden?"[2] Clov, Hamm'i bırakacak gücü bulacak mı? Bu, oyunun dramatik geriliminin kaynağıdır. Clov, onu besleyebilecek, kalan tek kişidir ve eğer giderse Hamm kesinlikle ölecektir. Ancak, dünyada başka kimse kalmadığından, Clov da ölecektir ve Hamm'in dükkânı kalan son yiyecek deposudur. Eğer Clov ayrılabilecek gücü toplayabilirse, yalnızca Hamm'i öldürmeyecek, bu onun da intiharı olacaktır.

Hamm kendini yazar olarak düşler – ya da daha çok her gün bir bölümünü oluşturduğu öykünün yönlendiricisi. Öyküsü birçok insanın ölümüne neden olan bir yıkımla ilgilidir. O gün öykü, açlıktan ölmekte olan bir çocuğun babasının, eğer eve vardığında hâlâ canlıysa, çocuğunu alması için Hamm'e yalvardığı bölüme gelmiştir. Clov'un da bu çocuk

1) Beckett, *Watt* (Paris: Olympia Press, 1958), s. 144-5.
2) Beckett, *Endgame* (New York: Grove Press, 1958), s. 43.

olabileceği ortaya çıkar. Anımsayamayacağı kadar küçükken Hamm'e getirilmiştir. Hamm onun için baba olmuştu, ya da kendi söylediği gibi, "Benim için ... baba yok. Ama Hamm için ... yuva yok."[1] *Oyun Sonu*'ndaki durum, bir babanın yitirdiği oğlunun yerine geçecek birini bulduğu, Joyce'un *Ulysses*'indekinin tersidir. Burada üvey oğul, üvey babayı bırakmaya çalışmaktadır.

Clov, Hamm'i doğduğundan beri, ya da söylediği gibi, "*Eniklendiğimden beri*"[2] bırakmaya çalışmaktadır. Hamm'in üzerinde büyük bir suçluluk yükü vardır. İstese ondan yardım isteyen bir sürü insanı kurtarabilirdi. "Burası onlarla kaynıyordu!"[3] Bir komşusu, "bir zamanlar bir kır çiçeği kadar güzel" ve belki de Hamm'in sevgilisi olan Pegg Ana onun acımasızlığı yüzünden ölmüştü: "Pegg Ana senden lambası için gaz istediğinde, sen de ona cehennemin dibine gitmesini söylediğinde ... Pegg Ana'nın neden öldüğünü biliyor musun? O karanlıktan öldü."[4] Şimdi Hamm'in kendi evindeki erzağı da tükenmekteydi: Şekerlemeler, anne-babasının lapası için un, Hamm'in ağrı kesicileri bile. Dünya tükenmektedir. "Etme bulma dünyası."[5]

Hamm çocuksudur; üç bacaklı oyuncak bir köpekle oynar ve kendine acıma duygusuyla doludur. Clov onun gözlerinin işlevini yerine getirir. Belli aralarla ondan, duvardaki iki yüksek pencereden dışarıdaki dünyayı izlemesi istenir. Sağdaki tarlalara, soldaki denize bakar. Ancak denizin dalgası bile kesilmiştir.

Hamm pasaklıdır. Clov ise düzen delisi.

Hamm'in anne-babası, çöp tenekelerinin içinde gülünç ölçüde duyarlı iki bön ihtiyardır. Bacaklarını Sedan yolunda, iki kişilik bisikletleriyle Ardennes'den geçerken bir kazada yitirmişlerdir. Como gölünde bir nisan öğleden sonrası kürek çekmeye gittikleri günü anımsarlar –nişanlandıklarının ertesi günü– (bkz. *Krapp'ın Son Bandı*'nda göldeki aşk sahnesi) ve Nagg, bir Edward dönemi öykücüsünün vurgularıyla, nişanlısını o gün güldüren ve o zamandan beri *ad nauseam** yinelediği öyküyü yeniden anlatır.

Hamm anne-babasından nefret eder. Nell, gizliden gizliye Clov'u Hamm'i bırakması için zorlar. Hamm'in öyküsünü dinlemek için uyandırı-

* *bıktırıncaya kadar.*

1) a.g.y., s. 38.
2) a.g.y., s. 14.
3) a.g.y., s. 68.
4) a.g.y., s. 75.
5) a.g.y., s. 13.

lan Nagg ona çıkışır: "Küçükken ve geceleri korktuğunda kimi çağırırdın? Anneni mi? Hayır. Beni." Ama hemen ardından, bu çağrıları nasıl bencilce umursamadıklarını ağzından kaçırır. "Bağırmana hiç aldırmazdık. Sonra rahat uyuyabilmek için seni uzaklaştırdık. ... Umarım seni dinleyecek birine gerçekten ihtiyaç duyacağın gün gelecek. ... Evet, o zamana kadar yaşayacağımı ve küçük bir çocukken, karanlıktan korktuğunda tek umudunun ben olduğum sıralardaki bağırışını duyacağımı umuyorum."[1]

Sonuna doğru, Hamm, Clov onu bırakınca neler olacağını düşünür. Nagg'in öngörüsünü onaylar. "Burada, eski sığınağımda olacağım, yapayalnız, sessizliğin ve ... devinimsizliğin karşısında... Babamı çağırırdım... oğlumu çağırırdım,"[2] ki bu da Clov'u gerçekten oğlu olarak benimsediğini göstermektedir.

Son bir kez, Clov, teleskopuyla pencerelerden dışarıya bakar. Alışılmadık bir şey görür. Küçük ... bir oğlan çocuğu! Ancak yaşamın sürmekte olduğunun bu garip belirtisini, "olası yaratıcıyı"[3] gerçekten görüp görmediği açık değildir. Bu bir açıdan, dönüm noktasıdır. Hamm, "Bitti Clov, tükendik artık. Sana artık ihtiyacım kalmadı," der.[4] Belki de Clov'un onu gerçekten bırakabileceğine inanmamaktadır. Ancak Clov, sonunda gitmeye karar vermiştir: "Kulübenin kapısını açıp, gideceğim. Öylesine bükülmüş ki belim, gözlerimi açtığımda görebildiğim yalnızca ayaklarım ve aralarındaki karamsı toz yığını olacak. Kendime yeryüzünün söndüğünü söyleyeceğim, onu yanarken hiç görmüş olmasam da ... Kendiliğinden olacak bunlar ... Düşüp kaldığım zaman mutluluktan ağlayacağım."[5] Ve kör Hamm, son bir anımsama ve acındırma monoloğuna girişirken; Panama şapkası, yün ceketi ve koluna attığı yağmurluğu ile, gitmeye hazır Clov görünür ve devinimsiz, Hamm'in söylevini dinler. Perde indiğinde hâlâ oradadır. Gerçekten gidip gitmeyeceği açık bırakılmıştır.

Oyun Sonu'nun son sahnesi, usta Rus oyun yazarı ve tiyatro adamı Nikolai Evreinov'un az bilinen ancak oldukça önemli, İngilizce çevirisi daha 1915'te yayımlanmış bir oyununun –*The Theatre of the Soul*–[6] sonuyla garip bir benzerlik taşır. Bu tek perdelik, *bir insanın içinde* geçen ve birbiriyle çatışma halinde olan egosunu oluşturan parçaları, duygusal benliğini ve akılcı benliğini gösteren tek kişilik bir oyundur. Adam (İva-

1) a.g.y., s. 56.
2) a.g.y., s. 69.
3) a.g.y., s. 78.
4) a.g.y., s. 79.
5) a.g.y., s. 81.
6) N. Evreinov, *The Theatre of the Soul*, çev: M. Potapenko ve C. St John (Londra, 1915).

nov), bir kafede oturmuş, kendi kendine bir pavyon şarkıcısıyla mı kaçsın, yoksa karısına mı dönsün tartışmasını yapmaktadır. Duygusal benliği onu gitmeye zorlar, akılcı benliği onu karısıyla kalmanın olumlu taraflarına, törel ve özdeksel olarak, inandırmaya çalışır. Patlama noktasına geldiklerinde, bir kurşun arkada atmakta olan yüreği parçalar. İvanov kendini vurmuştur. Akılcı ve duygusal benlikler ölür. Arkada uyumakta olan üçüncü bir kişi kalkar. Yolculuk giysileri içindedir ve elinde bir bavul taşır. O, İvanov'un şimdi yoluna gidecek üçüncü parçasıdır.

Beckett'in bu eski ve çoktan unutulmuş oyunu bilmesi olası olmasa da, koşutluklar çok çarpıcıdır. Evreinov'un tek kişilik oyunu (monodrama) bir kabare izleyicisine, o zamanlar yepyeni bir psikolojik eğilim olan şeyi sunmak için düzenlenmiş, tümüyle akılcı bir yorumdur. Beckett'in oyunu gerçek derinliklerden fışkırır. Yine de, *Oyun Sonu*'nun da tek kişilik bir oyun olabileceği savını haklı çıkaracak çok şey söylenebilir. Clov'un dış dünyayı izlediği iki küçücük pencereli kapalı alan; sindirilmiş ve aşağılanan anne-babayı taşıyan ve huysuzluk yaptıklarında Clov'dan kapaklarını bastırması istenen çöp tenekeleri; kör ve duygusal Hamm; duyularının işlevini onun için yerine getiren Clov – bütün bunlar tek bir kişiliği, bilinçaltında bastırılmış anıları, duygusal ve akıllı benlikleri gösteriyor da olabilir. Bu durumda Clov, duygulara, içgüdü ve isteklere karşılık vermek zorunda olan ve kendini bu pasaklı ve zorba efendilerinden kurtarmaya çalışan ve yine de kişiliğin hayvansal yönüyle bağı kesildiğinde ölmesi gereken akıl mıdır? Dış dünyanın ölümü, yaşlanma ve ölme sürecinde yer alan gerçekle olan bağların yavaş yavaş azalması mıdır? *Oyun Sonu*, bir kişiliğin ölüm saatindeki çözülmesini gösteren bir tek kişilik oyun mudur?

Bu soruların kesinlikle yanıtlanacağını varsaymak yanlış olurdu. *Oyun Sonu*, bu türü doğrulayıcı bir benzetme olarak tasarlanmamıştır kuşkusuz. Ama oyunda tek kişilik bir oyun öğesi olduğunu gösteren işaretler vardır. Hamm, *Oyun Sonu*'ndaki durumu garip biçimde anımsatan bir anısını anlatır: "Dünyanın sonunun geldiğine inanan bir deli tanırdım. Ressamdı – ve oymacıydı. ... Onu görmeye akıl hastanesine giderdim. Elinden tutup, pencerenin önüne götürürdüm. "Bak! Boy atan mısırlara! Şuraya, bir bak! Şu balıkçı teknelerine! Tüm bu güzelliğe!" ... Elini çeker, korkuyla köşesine çekilirdi. Küllerden başka bir şey görmüyordu gözü. ... Kurtulan yalnızca o olmuştu. ... Unutulmuştu herkesçe. ... Benzeri durumlar ... öyle pek ... pek nadir diyemeyiz!"[1] Hamm'in kendi

1) *Endgame*, s. 44.

dünyası kaçık ressamın kuruntularını andırır. Dahası, sahne düzeninde sözü edilen resmin önemi nedir? "Kapının yakınında yüzü duvara dönük duran bir tablo."[1] Bu resim bir anı mıdır? Öykü, ölüm saatlerini usun gerisinden gizlice izlediğimiz şu ressamın bilincindeki saydam an mıdır?

Beckett'in oyunları birçok düzeyde yorumlanabilir. *Oyun Sonu* birinde tek kişilik bir oyun olabilirken, diğerinde zengin bir adamın ölümü üzerine bir erdemlilik öyküsü olabilir. Ancak Beckett'in kişilerinin alışılmadık psikolojik gerçeğinin ayrımına çoğu kez varılmıştır. Pozzo ve Lucky, beden ve akıl olarak yorumlanmış; Vladimir ve Estragon tek bir kişiliğin iki yarısı, bilinç ve bilinçaltı akıl olabilecek kadar birbirlerinin tamamlayıcısı olarak görülmüşlerdir. Üç çiftin her biri –Pozzo-Lucky; Vladimir-Estragon; Hamm-Clov– karşılıklı bir bağımlılık ilişkisiyle bağlıdır, birbirlerini bırakmak isteyerek, birbirleriyle savaş halinde, yine de birbirlerine bağımlı. "*Nec tecum, nec sine te.*"* Bu, insanlar arasında –örneğin evli çiftler arasında– sık rastlanan bir durumdur, ama bunun yanı sıra tekil bir kişiliğin temel unsurlarının karşılıklı ilişkisinin bir görüntüsüdür, özellikle kişilik kendisiyle çatışma halinde ise.

Beckett'in ilk oyunu, *Eleutheria*'da temel durum, yüzeysel olarak, Clov ve Hamm arasındaki ilişkiye benziyordu. Bu oyunun genç kahramanı da ailesinden ayrılmak istiyordu; sonunda çekip gitmeyi başardı. *Oyun Sonu*'nda ise bu durum tümüyle evrensel bir derinliğe ulaşmış; doğalcı bir sosyal çevreden ve dış dünyaya ait bir taslaktan kurtarılarak yoğunlaştırılmış ve sınırsız ölçüde zenginleştirilmiştir. Beckett'in Proust üzerine yazısında, sanatsal eğilimin özü olarak tanımladığı küçültme süreci burada başarıyla uygulanmıştır. Bir yüzeyi yalnızca araştırmak yerine, *Oyun Sonu* gibi bir oyun, varolmanın özüne saplanan bir mızrak olmuştur; bu yüzden oyun daha yakından incelendikçe, yenilerini de ortaya çıkararak, çok düzeyli olarak ortaya çıkar. İlk bakışta anlaşılmaz ya da tanımsız görünen şey, daha sonra, dokunun yoğunluğunun simgesi, yalnızca yansılayıcı olandan ayırt edilebilen, gerçekten yaratıcı bir düş gücünden fırlayan bir çalışmanın olağanüstü kapsamlı yoğunlaşması olarak görülür.

Bu düşüncelerin gücü, *Oyun Sonu* gibi bir oyunu, yalnızca bilinçli ya da bilinçaltı bir özyaşamsal çalışma olarak yorumlama çabasıyla karşılaştığımızda belli bir durulukla ortaya çıkar. Son derece yetkin bir yazıda, Lionel Abel,[2] Hamm ve Pozzo kişilikleriyle Beckett'in, yazar ustası

* *Ne seninle, ne sensiz.*

1) a.g.y., s. 1.

2) Lionel Abel, "Joyce the father, Beckett the son", *The New Leader*, New York, 14 Aralık 1959.

James Joyce'u çizerken, Lucky ve Clov'un da Beckett'in kendisini betimledikleri savını ortaya koymuştur. *Oyun Sonu*, böylece baskın olanla, neredeyse kör Joyce, efendisinin baskın yazınsal etkisiyle ezilen, ona tapan öğrencisi arasındaki ilişkinin bir benzeşiği haline gelir. Koşutluklar yüzeysel olarak çok çarpıcı: Hamm sonu gelmez bir öykü üzerinde çalışır gösteriliyor, Lucky'ye düşünme görevi veriliyor, ki Bay Abel bunun gerçekte Joyce'un biçeminin bir parodisi olduğu tartışmasını açıyor. Öyleyken, daha yakından bakıldığında, bu sav kesinlikle savunulamaz oluyor; içinde hiçbir gerçek payı olamayacağından değil (her yazar yapıtında kendi yaşamından öğeler kullanmaya yatkındır), *Oyun Sonu* gibi bir oyunun tüm içeriğini aydınlatmaktan çok uzak olmasından öte, böyle bir yorumlamanın onu önemsiz bir düzeye indirgemesi yüzündendir. Eğer *Oyun Sonu* gerçekte, belli iki birey arasındaki yazınsal, ya da insan ilişkilerinin üstünkörü örtülmüş bir öyküsünden başka bir şey olmasaydı, bu belli ve çok özel koşullardan tümüyle habersiz izleyici üzerinde bırakmış olduğu etkiyi yaratmazdı. Yine de, *Oyun Sonu*'nun, onun birçok insanın usundaki bir tele dokunmasından ortaya çıkıveren, çok derin ve doğrudan bir etkisi vardır. Bir yazın ustasıyla onun öğrencisi arasındaki ilişki sorunlarının böyle bir tepki çekmesi uzak bir olasılık olurdu; izleyicilerin arasında çok az insan bunun doğrudan kendilerini ilgilendirdiğini düşünürdü. İtiraf etmek gerekir ki, Joyce ve Beckett arasındaki çatışmayı açıkça ya da üstünkörü örtülü sunan bir oyun özyaşamsal açıklamalara düşkün izleyicilerin ilgisini uyandırabilirdi. Ama *Oyun Sonu*'nun *yapmadığı* şey de budur. Eğer izleyicisinde yoğun duygu uyandıracak olsa, bu çok daha evrensel doğası olan bir çatışmayla ilgilendiğinin duyumsanmasına bağlı olabilir. Bu bir kez görülünce de, böylesi özyaşamsal öğelerin uygunluğunu tartışmak büyüleyici olsa bile, böyle bir tartışmanın oyunu anlama ve çok katmanlı anlamlarını araştırma gibi asıl sorununu hâlâ çözüm bekler bıraktığı da çok açık ortaya çıkar.

Aslına bakılırsa, koşutluklar hiç de yakın değildir: Lucky'nin *Godot'yu Beklerken*'deki söylevi Joyce'un biçeminin parodisi olmaktan çok uzaktır. Eğer tanımını yapmak gerekirse, felsefi argo ve her anlama çekilebilen bilimsel konuşmanın –Joyce ya da Beckett'in yazılarında yapmak istediğinin tam tersi– bir parodisi olabilir. Öte yandan, Joyce'u anlatıyor olması gereken Pozzo, ilk kişiliğinde sanatçı olmayan birisidir ve melankolik bir doğayı ancak kör olduktan sonra yansıtır. Ve eğer, Pozzo Joyce ise, Lucky'nin, Pozzo'nun körlüğüyle birlikte oluşan dilsizliğinin ne önemi vardır? Hamm'in *Oyun Sonu*'nda oluşturduğu oyun, ondaki bilimsel doğrulama çabasıyla ayırt edilebilir ve onun bir sanat yapıtı değil, Hamm'in

gizemli yıkım döneminde komşularını kurtarmayı geri çevirdiği için duyduğu suçluluğu gösteren üstünkörü örtülmüş bir araçtır. Öte yandan Clov, Hamm'in "*Work in Progress*"ine tümüyle kayıtsız gösterilir, böylece Hamm, bunak babasına, kendisini dinlemesi için rüşvet vermek zorundadır – bu, Joyce ve Beckett'in düşünülebileceği durumdan kesinlikle farklıdır.

Beckett'in oyunlarında anlatılan deneyimin yalnızca bir özyaşam olmaktan çok daha derin ve temel bir yapısı vardır. Bu oyunlar onun geçicilik ve süreksizlik deneyimini; zaman içinde oluşan amansız yenileme ve yıkım süresinde insanın kendi benliğinin ayrımına varmasının trajik zorluğuna; insanlar arasındaki iletişim sıkıntısına; her şeyin belirsiz ve düşle uyanıklık arasındaki çizgide sürekli yer değiştirdiği bir dünyada gerçeğin sonu gelmez aranışına; bütün aşk ilişkilerinin trajik değişimi ve dostluğun kendini kandırmasına (Beckett'in Proust üzerine yazısında sözünü ettiği) ve daha birçok şeye nasıl baktığını açığa çıkarırlar. *Oyun Sonu*'nda ayrıca yoğun bunalımlarla yaşanan, çok güçlü bir ölüm, sıkıntılı bir ağırlık ve umutsuzluk anlatımıyla da karşılaşırız: Dışarıdaki dünya bunları yaşayan kurban için ölür. Ancak usunda bağımsız varlıklar haline gelmiş kişiliğinin parçaları arasında bir kavga sürer gider.

Bu, Beckett'in psikopatolojik durumların klinik tanımlamasını yaptığını söylemek değildir. Onun yaratıcı sezgisi, deneyimin parçalarını araştırır ve insanların kişiliklerinin daha derin katmanlarındaki böylesi bunalım ve parçalanma tohumlarını hangi ölçüde taşıdığını gösterir. Eğer San Quentin mahkûmları, *Godot'yu Beklerken*'e tepki verdilerse, bu onların zaman, bekleme, umut ve umutsuzluk konusunda *kendi deneyimleriyle* yüz yüze gelmelerindendir; çünkü Pozzo ve Lucky'nin birbirlerine sadomazoşist bağımlılıklarında ve Vladimir'le Estragon arasındaki çekişmeli nefret-sevgi ilişkisinde *kendi insan ilişkileri* konusundaki gerçeği gördüler. Bu, ayrıca Beckett'in oyunlarının yaygın başarısının da anahtarıdır: Yalnızca yarı bilinç düzeyinde yaşanan en derinlerdeki korku ve endişelerin somut yansımaların karşısına çıkmak, bilinçaltında tutulanlarla yüz yüze gelmenin ruhsal çözümlemesindeki sağaltıcı etkiye benzer bir katharsis ve kurtarma süreci oluşturur. Yok edici alışkanlıktan varolma acısının karşısına çıkarak, *Godot'yu Beklerken*'de Vladimir'in neredeyse ulaştığı, kurtulma anıdır bu. Ayrıca bu, eğer Hamm'le olan bağını koparıp, Hamm'in alanının kapalı sınırlarından göründüğü kadar ölü olmayabilecek dünyaya atılma yürekliliğini bulacak olsa, Clov'un kurtuluşu da olabilecek şeydir. Aslında, Clov'un *Oyun Sonu*'nun son sahnesinde izlediği küçük çocukla ilgili garip bölümde bunun anıştırıldığını görürüz. Bu

çocuk gerçeğin ötesinde duruşun kapalı devresinin dışındaki yaşamın bir simgesi midir?

Fransızca metinde bu bölümün, Ingilizcesinden daha ayrıntılı işlenmesi önemlidir. Beckett yine çok açık sözlü davrandığını düşünmüşe benzer. Ve sanatsal bir bakış açısından, kesinlikle haklıdır, onun tiyatrosunda yarı aydınlık bir anıştırma, gözler önüne serilen bir simgesellikten daha güçlüdür. Ancak iki yorumun karşılaştırılması yine de ışık tutucudur. Ingilizcesinde, gördüğü şeye şaşırdığını belirttikten sonra Clov, yalnızca şunları söyler:

CLOV : (*Dehşetle.*) Küçük bir çocuğa benziyor!
HAMM : (*Alaycı.*) Küçük ... bir çocuk!
CLOV : Gidip bakacağım. (*Merdivenden iner, dürbünü yere atar, kapıya doğru gider, durur*) Zıpkını alıyorum. (*Zıpkını arar, bulur, alır, kapıya doğru yönelir.*)
HAMM : Hayır!
(*CLOV durur.*)
CLOV : Hayır mı! Ama insan soyunu yeniden üretebilecek biri o.
HAMM : Yaşıyorsa hâlâ, ya buraya gelecek ya da ölüp gidecektir. Yaşamıyorsa da zahmete... (*Susar.*)[1]

Özgün Fransızca metinde, Hamm oğlana daha büyük bir ilgi gösterir ve davranışı açık bir düşmanlıktan boyun eğmeye döner.

CLOV : Orada birisi var! Birisi!
HAMM : Öyleyse, git ve yok et onu! (*Clov tabureden iner.*) Birisi! (*Titrek sesle.*) Görevini yap! (*Clov kapıya koşturur.*) Hayır, boşver. (*Clov durur.*) Ne uzaklıkta? (*Clov yeniden tabureye tırmanır, teleskopuyla bakar.*)
CLOV : Yetmiş... dört metre.
HAMM : Yaklaşıyor mu? Uzaklaşıyor mu?
CLOV : (*Bakmayı sürdürür.*) Kıpırdamıyor.
HAMM : Cinsiyeti?
CLOV : Ne önemi var ki? (*Pencereyi açar, dışarıya uzanır. Durur. Doğrulur, teleskopu bırakır, Hamm'e döner. Korkmuştur.*) Küçük bir oğlana benziyor.
HAMM : Neyle meşgul?
CLOV : Ne?
HAMM : (*Kızgın.*) Ne yapıyor?

1) *Endgame*, s. 78

CLOV : (*O da kızgın.*) Ne yaptığını bilmiyorum. Küçük oğlanlar ne yaparlardı bilmem. (*Teleskopundan bakar. Durur. Yere bırakır. Hamm'e döner.*) Yerde oturuyor gibi, sırtını bir şeye dayamış.

HAMM : Kaldırılmış taşa! (*Durur.*) Görmen düzeliyor. (*Durur.*) Ölen Musa'nın gözleriyle eve baktığına kuşku yok.

CLOV : Hayır.

HAMM : Neye bakıyor?

CLOV : (*Kızgın*) Neye baktığını bilmiyorum. (*Teleskopu kaldırır. Durur. Teleskopu indirir. Hamm'e döner.*) Göbeğine ya da karnında bir noktaya. (*Durur.*) Bu sorgulama da neyin nesi?

HAMM : Belki de ölü.[1]

Buradan sonra Fransızca ve İngilizce metin birleşir: Clov bu yeni gelen kişiyi sopasıyla kovalamak ister, Hamm onu durdurur ve kısa bir an Clov'un ona doğruyu söyleyip söylemediği kuşkusunu yaşadıktan sonra, dönüm noktasının geldiğini anlar: "Bitti Clov, tükendik. Sana artık ihtiyacım kalmadı."[2] Bu bölümün daha uzun, daha ayrıntılı yorumu küçük oğlanın dinsel ya da öyle görünen, simgeselliğini açıkça ortaya çıkarır; Musa'ya ve kaldırılmış taşa göndermeler ilk insanoğlunun yeryüzünün yok olduğu büyük yıkımdan bu yana dış dünyada varlığına rastlanan ilk yaşam göstergesinin Musa gibi, söz verilmiş topraklar üzerinde ölmediğini, yeniden canlanan İsa gibi, kaldırılmış mezar taşına yaslanmış bir bebek olarak yeniden yaşama döndüğünü anıştırırlar. Dahası, Buda gibi, küçük oğlan da göbeğine bakarak düşünür. Ve onun varlığı Hamm'i ayrılma anının, oyunun sonunun son sahnesinin geldiğine inandırır.

Bu küçük oğlanın görünmesi –kuşkusuz oyunun en can alıcı noktası– amanın yanılsama ve geçiciliğinden, daha üstün bir gerçeği tanıma ve benimseme yoluyla kurtulma anlamına da gelebilir: Küçük oğlan göbeğine bakar; yani ilgisini nirvananın büyük boşluğuna yoğunlaştırır, Beckett'in en sevdiği alıntıların birinde Abderalı Demokritos'un sözünü ettiği hiçliğe "Hiçbir şey hiçbir şeyden daha gerçektir."[3]

Murphy'nin kendisi ölmeden kısa bir süre önce, *bir satranç oyununun* ardından, garip bir duygu yaşadığı bir aydınlanma anı vardır: "... ve Murphy hiçbir şeyi görmeye başladı, seyrek bir doğum sonrası olgu olan

1) Beckett, *Fin de Partie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957), s. 103-5.
2) *Endgame*, s.79.
3) Beckett, *Malone Dies*, *Molloy Malone Dies The Unnamable* içinde (Londra: John Calder, 1959), s. 193.

şu renksizliği, *percipere*'nin* değil *percipi*'nin**... yokluğunu. Diğer duyuları da kendilerini dinginlik ve beklenmedik bir zevk içinde buldular. Kararsızlıklarının uyuşuk dinginliği değil de, bir şeyler Abderalı'nın çıkışındaki hiçliğin daha gerçek olduğu Hiçliğe yol açıp ya da ona eklendiği zaman oluşan olumlu dinginlik. Zaman durmadı, bunu beklemek fazla olurdu, ama Murphy kafası orduların arasında (satrançcılar gibi) güçsüz ruhunun tüm çıkış yollarından, ilineksiz Tek Olan'ı, doğrusu Hiçlik'i soğurmayı sürdürürken, atlıkarıncanın ve duraklamaların tekerlekleri durdu."[1]

O halde kendini dünyadan soyutlamış ve özdeksel birikimine sıkı sıkı tutunarak insanlığın geri kalanını öldürmüş olan Hamm –kör, duyumcul, benmerkezci Hamm–, benliğin akılcı parçası Clov, özdeksel dünyanın aldatıcılığının ardındaki asıl gerçeği, yeniden doğuşu, "ilineksiz Tek Olan, daha çok Hiçlik denen" şeyle uyum içinde dönen zamanın tekerleklerinden kurtuluşu algıladığı zaman ölecek midir o halde? Ya da küçük oğlanın görülmesi ölümün –hiçlikle daha somut, daha gerçekçi bir birleşme mi bu?– bir simgesi midir? Ya da, dış dünyada yaşamın yeniden görülmesi dünya ile kopukluk döneminin sona erdiğini, bunalımın geçtiğini ve bölünen bir kişiliğin bütünleşme yolunda olduğunu mu, Jungcu çözümcü Dr. Metman'ın belirttiği gibi[2] "Hamm'de amansız gerçeğe ve Clov'da özgürlüğün acımasız benimsenişine doğru büyük değişimi" mi gösterir?

Bu seçenekleri artırmanın anlamı yoktur; birini benimsemek bunların ve diğer olası anıştırmaların dürtücü birlikteliğini zedeler yalnızca. Ancak, ilk gösteriminde *Oyun Sonu* ile sahneyi paylaşan kısa sözsüz oyun *Sözsüz Oyun I*'de, Beckett'in özdeksel isteklerle, bir tedirginlik ve yararsızlık duygusu arasındaki karşılıklı ilişkiye yönelik görüşleri konusunda aydınlatıcı bir yorum vardır. Sahne, bir adamın "arka üstü fırlatıldığı" bir çöldür. Gizemli ıslıklar ilgisini değişik yönlere çeker. Birkaç tane ilgi çekici nesne, özellikle bir su sürahisi önünde sallanmaktadır. Suyu almaya çalışır. Çok yüksektir. Suya ulaşmasını kolaylaştırmak için yapıldıkları belli olan birkaç küp sahnenin tepesinden sarkıtılır. Ancak küpleri ne kadar ustalıkla birbirinin üzerine yerleştirirse yerleştirsin, su hep ulaşamayacağı yere kaçar. Sonunda tümüyle devinimsizleşir. Islık sesi gelir – ama artık aldırmaz. Su gözünün önünde sallanır – ama kımıldamaz. Gölgesinde oturmakta olduğu palmiye ağacı bile yukarı çekilir. Ellerine bakarak devinimsiz bekler.[3]

* algılama.

** algı.

1) *Murphy*, s. 246.

2) Metman, a.g.y., s. 58.

3) Beckett, *Act Without Words I*, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* içinde (New York: Grove Press, 1960).

Burada yine yaşam sahnesine fırlatılan adamı buluruz. Adamın ilgisi hep kulisten gelen ıslıklara, aldatıcı nesneleri izlemeye yönelmiştir, ama bilgeliği ancak dersini aldığında, önünde sallanan nesnelerin vereceği özdeksel doyumu geri çevirdiğinde bulmaktadır. Yakalandığında hep geri kaçan nesnelerin ardından gitme zaman eyleminde de kaçınılmaz olarak böyle olmaktadır, bu da bizi çok istediğimiz şeylere ulaşma –kurtuluşu tek gerçek olan hiçliğin tanınmasında bulma– sürecinde değiştirir. Kulisten gelen ıslık, Hamm'ın özdeksel gereksinimlerini yerine getirmesi için Clov'u çağırdığı ıslığa benzer. Ve *Sözsüz Oyun I*'deki adamın son, devinimsiz duruşu, *Oyun Sonu*'nun özgün metnindeki küçük oğlanının duruşunu anıştırır.

Pozzo ve Lucky'nin eylemi, hep bir yerden diğerine gitmekte olan, sürücü ve sürülen; ilgileri söz verilen bir gelmeye odaklanmış Estragon ve Vladimir'in bekleyişleri; kendini dış dünyadan soyutlayan, özdeksel birikimine tutunabileceği bir sığınak yapmış olan Hamm'ın savunmacı tutumu, hepsi hedef ve yanıltıcı amaçlara aynı yararsız saplantının görünümleridir. Her devinim, düzensizliktir. Clov'un söylediği gibi, "Düzeni severim. Düşüm bu. Her şeyin sessizlik içinde, kımıltısız kalacağı ve her şeyin en son durduğu yerde, son tozunun altında olacağı dünya."[1]

Godot'yu Beklerken ve *Oyun Sonu*, Beckett'in Fransızca yazdığı oyunlar, insanın durumunun kendi dramatik anlatımlarıdır. İkisi de geleneksel düşüncedeki karakterleri ve öyküyü [*plot*] taşımaz, çünkü onlar konulanıyla, ne karakter ne de öykünün gerekli olduğu bir düzeyde uğraşırlar. Karakterler insan doğasının, kişilik ve bireysellikteki çeşitliliğinin, gerçek ve önemli olduğunu öngörür; öykü yalnızca zamandaki olayların önemli olduğu varsayımıyla oluşur. Bunlar iki oyunun söz konusu ettiği varsayımlardır. Hamm ve Clov, Pozzo ve Lucky, Vladimir ve Estragon karakterler değil, temel insan davranışlarının, daha doğrusu ortaçağın dinsel içerikli oyunlarında ya da İspanyol *autos sacramental*'lerindeki* günah ve erdemin kişileştirilmiş biçimleridir. Ve bu oyunlarda olanlar belli bir başı ve sonu olan *olaylar* değil, kendilerini sonsuza dek yineleyecek olan *durumlar*dır. Bu yüzden, *Godot'yu Beklerken*'de birinci perdedeki kalıp, ikinci perdede çeşitlemelerle yinelenir; bu yüzden Clov'un, *Oyun*

* *Autos Sacramentales: İspanya'da (ve Portekiz'de) Aşai Rabbani ayinine dayalı tek perdelik alegorik konulu dinsel oyunlar olan (12. yüzyılda açık havada, özellikle Corpus Christi yortusu dolayısıyla düzenlenen törenlerde, Carros adlı tekerlekli, yürüyen sahnelerde gerçekleştirilen) Autos Sacramental'ler, ciddi dinsel oyunlar değil, komik sahnelere dayalı, güldürü ve dansın da yer aldığı törensel oyunlardı.*

1) *Endgame*, s. 57.

Sonu'nun bitimine doğru, Hamm'ı gerçekten bıraktığını görmeyiz de, iki donmuş kişiliği ne yapacakları belirsiz bırakırız. İki oyun da, Vladimir'in *Godot'yu Beklerken*'in ikinci perdesinin başında söylediği, mutfağa gelip, ekmek yürüten, aşçının öldürüp köpek dostlarının gömdüğü ve mezar taşına mutfağa gelip, ekmek yürüten ve böyle, *ad infinitum** sürüp giden, köpekle ilgili, eski bir Alman okul şarkısının kalıbını yineler. *Oyun Sonu* ve *Godot'yu Beklerken*'de Beckett, bireyselliğin ve kesin olayların artık görülmediği ve yalnızca temel kalıpların ortaya çıktığı bir derinliği araştırmakla ilgilenir.

Sahne ve radyo için İngilizce yazdığı oyunlarda, bu araştırması çok derinlere inmez ve aynı kalıpları yansıtan ama onları belli insanların yaşamında yansıtan hem bireysel karakterler hem de bireyselleştirilmiş öykü ortaya çıkar. *Krapp'ın Son Bandı* zamanın akışı ve benliğin dengesizliğini, *Tüm Düşenler* ve *Korkar*, beklemeyi, suç ve insanın umutlarını nesnelere ya da insanlara bağlamasının yararsızlığını ele alır.

Tüm Düşenler (başlık İncil'deki 145. Bap'tan alınmıştır: "Tanrı düşenleri kaldırdı ve boyun eğenleri yüceltti") Boghill tren istasyonuna, on iki otuz treniyle gelecek kör kocası Dan Rooney'yi karşılamaya gitmekte olan çok şişman, çok bitkin, zor devinen, yaşlı bir İrlandalı kadını, Maddy Rooney'yi gösterir. Yürüyüşü bir karabasandaki kadar yavaştır. Konuşmak istediği ama konuşmayı bir türlü başaramadığı bir sürü insanla karşılaşır. "Hepsini uzaklaştırıyorum."[1] Bayan Rooney, kırk yıl kadar önce kızı Minnie'yi yitirmiştir. İstasyona ulaştığında, tren anlaşılmaz bir nedenle gecikir. Geldiğinde, uzun bir süre yolda beklemek zorunda kaldığı söylenir. Dan ve Maddy eve doğru yola çıkarlar. Çocuklar onlara sataşırken, Dan Rooney, "Hiç bir çocuk öldürmek istedin mi?" diye sorar. ... "yılanın başını küçükken ezmeyi?"[2] ve kışın çok kez onu istasyondan eve getiren çocuğa saldırmak istediğini itiraf eder. Neredeyse eve ulaştıklarında, aynı küçük çocuk arkalarından koşturur; Bay Rooney'nin kompartımanında bıraktığı sanılan bir şeyi geri getirmektedir. Bir çocuğun topudur bu. Çocuk trenin neden durmak zorunda kaldığını da bilmektedir: Trenden bir çocuk düşmüş ve ezilmiştir. Çocuğu Dan Rooney mi trenden aşağıya itmiştir? Küçük çocukları öldürme dürtüsü yolculuğu sırasında onu denetimine mi almıştır? Ve onun çocuklardan nefretinin, Maddy'nin çocuksuzluğuyla bir ilgisi var mıdır? Maddy Rooney, yaşam ve yeniden yaradılış güçlerini; Dan, küçük bir çocuğu, başı küçükken

* *ad infinitum*: Sonsuza değin.
1) Beckett, *All That Fall*, *Krapp's Last Tape* içinde, s. 53.
2) a.g.y., s. 74.

ezilmesi gereken bir yılan olarak gören ölüm dileğini gösterir. Başlığın İncil'den alıntı olması Dan Rooney'in görüşünü destekler mi? "Tanrı düşenleri kaldırdı..." Öldürülen ve var olmaktan kurtarılan çocuk, yaşam ve yaşlılık sıkıntılarından kurtarılıp, böylece Tanrı tarafından mı kaldırılmıştır? İlahiden, gelecek Pazar'ın vaaz konusu olarak söz edilince hem Maddy hem de Dan "deliler gibi gülerler."[1] *Tüm Düşenler*, *Godot'yu Beklerken* ve *Oyun Sonu*'nda ses veren birçok tele dokunur – ama nedense daha hafif ve daha az araştırıcı biçimde.

Krapp'ın Son Bandı'nda, Paris, Londra ve New York'ta büyük başarıyla sahnelenen bu tek perdelik oyunda Beckett, insan kişiliğinin geçiciliğini göstermek için kayıt aracından yararlanır. Krapp, tüm yetişkinlik yaşamı boyunca her yıl bir önceki yılın izlenimlerini ve olaylarını bir teybe kaydetmiş olan yaşlı bir adamdır. Onu, otuz yıl önce kaydettiği kendi sesini dinleyen, yaşlı, bir ayağı çukurda, başarısız biri olarak görürüz (bir yazardır, ama o yıl kitabının ancak on yedi kopyası satılmıştır. "On bir tanesi, toptan fiyatına denizaşırı kütüphanelere"). Ancak kendi sesi onun için bir yabancının sesidir. Önceki kendinin kullandığı daha özenli sözcükleri anlamak için sözlüğe bakmak zorunda bile kalır. Teyp, o zamanlar ona, "işini bitirdiği güne karşı" koruması gereken bir mucize olarak görünen büyük bir içgörü anının betimlemesine geldiğinde, dinlemek zahmetine katlanmaz ve teybi ileri sarar. Görünür biçimde ilgisini uyandıran tek anlatım, bir gölde, kayıkta geçen bir sevişmedir. Önceki benliğinin otuzdokuzuncu yıl dökümünü dinledikten sonra, altmış dokuz yaşındaki Krapp, o yılın dengelemini kaydetmeye geçer. "Söyleyecek tek şeyim yok, bir cıkleme bile." Tek mutluluk anı: "Makara lafıyla eğlendim durdum. (*Tadını çıkararak*) Makaraaa! Geçen yarım milyon saniyenin en mesudu!"[2] Bir kocakarıyla sevişme anıları vardır. Ancak o zaman eski teybe döner. Göldeki sevişme sahnesini betimleyen önceki benliğinin sesi duyulur yine. Eski teyp bir özetleme ile biter: "Belki de en iyi yıllarım geçti. Daha henüz mutlu olmak için fırsat varken. Ama geri istemezdim o yılları."[3] Perde, önünde sessizce akan bandla, kıpırtısız oturan Krapp'ın üstüne kapanır..

Kaydedilmiş yıllık dökümlerin olağanüstü özyaşamsal kütüphanesi yoluyla Beckett, Proust üzerine yazısında açıklamış olduğu gibi, benliğin sürekli değişen kimliği için grafiksel bir anlatım bulmuştur. *Krapp'ın Son Bandı*'nda zamanın bir anındaki benlik, daha önceki kendisiyle karşılaş-

1) a.g.y., s. 88.
2) Beckett, *Krapp's Last Tape*, a.g.y., s. 25.
3) a.g.y., s. 28.

tığında onu son derece yabancı bulur. O halde, şimdiki Krapp ile o zamanki Krapp arasındaki kimlik nedir? Ne açıdan ayrıdırlar? Eğer bu otuz yıllık bir aranın ortaya çıkardığı sorunsa, ara bir yıla, bir aya, bir saate indirilecek olursa fark yalnızca derecesindedir. Beckett bir keresinde üç Krapp yazmayı tasarlamıştı: Krapp karısıyla, Krapp karısı ve çocuğuyla, Krapp tek başına – benliğin kimliği konusunun daha birçok çeşitlemeleri. Ancak bunu yapma düşüncesinden daha sonra vazgeçmiştir.

Radyo oyunu *Korlar*, onun da başkişisinin geçmişi düşünen bir adam oluşuyla, *Krapp'ın Son Bandı*'na benzer. Arka planda denizin gürültüsü, Henry gençliğini, tam burada denizde boğulan babasını, sporcu ruhlu olan ve oğlunu başarısız diye küçümseyen babasını anımsar. Sanki Henry, ölü babasıyla bir ilişki kurmak istiyormuş gibidir ancak "o artık yanıt vermiyor."[1] Henry'nin karısı Ada, belki de ölmüş olmasına karşın, yanıt verir. Deniz kıyısında sevişmelerini, kızlarının ata binişini ve müzik derslerini anımsarlar ama sonra Ada yok olur ve Henry küçük bir çocukken bir gece tanıklık etmiş olması olası iki adam, Bolton (babası olabilir mi?) ve onun ne olduğu belirsiz tıbbi bir yardım istediği Holloway, aile doktoru, arasında geçen bir sahne etrafında dönüp duran düşünceleriyle tek başına kalır. Dışarıda kış gecesi ve sönmekte olan bir ateş –alev yoktur, yalnızca parlayan közler– Henry, yalnızlık duygularıyla tek başına kalır: "Cumartesi ... bir şey yok. Pazar ... Pazar ... bütün gün hiçbir şey yok ... Hiçbir şey, bütün gün bütün gece hiçbir şey yok ... tek bir şey bile."[2]

Henry, anıları "öyküler" biçiminde anımsayışı ve onu konuşma dürtüsüyle Beckett'in sonraki romanlarındaki kişilere benzer. Karısının ya da karısının anısı ona, "Bir doktora gidip görünsen, durumun kötüleşiyor. Böyle hiç durmadan bütün gün kendi kendine konuşmak. Bu, Addie'nin üzerinde nasıl bir etki yapar acaba? ... Bir zamanlar daha küçücükken bana ne dediğini biliyor musun, bana, anne, babam bütün gün neden konuşuyor? Seni tuvaletten işitiyordu. Ne yanıt vereceğimi bilemedim," dediğinde Henry'nin yanıtı "Ona dualarımı ettiğimi söylemeni istemiştim... Tanrıya ve azizlerine dualarımı sunuyordum avaz avaz," olur.[3]

Beckett'in büyük üçlemesindeki romanların üçünde de çizgisi olan konuşma dürtüsü, kendine öyküler anlatma, aynı zamanda radyo oyunu *Cascando*'nun konusunu da biçimlendirir. Burada iki ses vardır: "Açıcı" ve açıp kapattığı "Ses." "Diyorlar ki" diye itiraf eder Açıcı, "bu onun, onun kendi sesi, bu onun kafasında." Duyduğumuz "Ses" –ve Açıcı'nın

1) Beckett, *Embers*, *Krapp's Last Tape and other Dramatic Pieces* içinde, s. 115.
2) a.g.y., s. 121.
3) a.g.y., s. 111.

kafasında olduğunun varsayılması gereken– soluk soluğa ve duraksayarak adı –İngilizce metinde– Woburn olan ele geçmez birini kovalayışını anlatır. Ve bir kez Woburn'e erişince acıların biteceği anıştırılır: "Artık öykü yok... öykü..." Oyun sonuçsuz biter. *Oyun Sonu* ve *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi son amaca, kurtuluşa ve bilinçlenme yoluyla acıların sona erişine ulaşılıp ulaşılmadığı ya da ulaşmanın olası olup olmadığı belirsizliğiyle baş başa bırakılırız. *Cascando*'da boşluğu sözcüklerle doldurmaya zorlanan, örneğin kendine öyküler anlatmaya zorlanmak gibi, sözel bilincin, sesin, tekdüze akışı, sözdışı bilinç dalgalarıyla, müzikte anlatılan duygu kabarmasıyla birlikte oluşur. Benzer biçimde radyo oyunu *Words and Music* (*Sözler ve Müzik*)'te, Sözler ve Müzik adlarındaki iki uşağına zamanı geçirmek için Tembellik, Yaş ve Sevgi gibi konularda doğaçlama yapmalarını emreden zorba bir efendiyi, Croak'ı görürüz. Her zaman doyumsuz olan Croak, hizmetkârlarını acımasızca döver ve daha fazlasını ister. Croak ve *Cascando*'nun "Açıcı"sı arasındaki koşutluk burada çok açıktır. Aynı biçimde, son doğaçlamasından anlaşılan, Sözler'in bilinçten kurtulup Dinginlik'e ulaşma yakarışı da:

Sonra biraz içeride
Çöplerin içinde
Orada, karanlığa doğru
Dilenmek yok artık
Vermek yok artık sözler de
Anlam da yok artık gereksinmeler de
Pisliğin içinde
Biraz daha aşağıda
Kaynağın seçildiği
Karanlığa kadar.

Beckett'ın Grove Yayınevi için yazdığı, kısaca *Film* diye isimlendirilen kısa filmde, kendini algılamadan aynı kaçış görsel bir biçime sokulmuştur. Filmin metninin açılışı şöyledir: "*Esse est percipi.** Bütün dıştan gelen algılar, hayvansal, insani, kutsal, bastırıldığında varoluşta kendini algılama sürer. Dış algılamadan kaçışta varolmama arayışı, kendini algılamanın kaçınılmazlığında parçalanarak." Beckett her zaman olduğu gibi, genel doğrular dağıtan bir filozof olmaya öykündüğüne şiddetle karşı çıkarak, telaşla ekliyor: "Yalnızca dramatik ve yapısal kolaylık olarak benimsenen yukarıdakilere, hiçbir doğruluk değeri ilişik değildir." Ancak

* Öz. algılanmaktır.

dramatik ve yapısal olarak varolmamanın hiçliğine ulaşma çabasında kendini algılamaktan kaçış, Beckett'ın tüm çalışmasının önemli bir konusudur. *Film*'de başkişinin, sonunda kendinden başka kimse olmadığı anlaşılan, onu izleyen birinden kaçışı olarak somutlaştırılır.

Yine de, bilinçten ve kendine kendi yaşamının öyküsünü anlatma gereğinden kurtulmanın başarılması olanaksız görünür. Çünkü, asıl kurtuluş, bireyin artık bilincinde olmadığı, *kendi bilmesinde* yatacaktır. Çünkü, ölümle bilinç durur, böylece artık var olmadığımızı asla bilmeyiz. Bu yüzden ölen bir insanın bilincinin, durduğunun hiç ayrımsanmadığı bir boşlukta sonsuza dek asılı kaldığı düşünülebilir. Beckett'in *Play*'de oyunlaştırdığı durumdur bu. Gri ceset külü kaplarından fırlayan iki kadın ve bir erkek kafası görülür. Konuşmalarını kesip başlatan (aynı *Cascando*'da Açıcı'nın Ses'i açıp kapaması gibi) bir ışığın vurmasıyla, yolunda gitmeyip, trajik bir sonla biten –üç intihar– önemsiz bir Fransız yatak odası güldürüsünün önemsiz öyküsünü kırık dökük parçalar halinde anlatırlar. Ve işte üç ölü kahraman, birbirinin ayrımında olmayan, ölü olduklarının şöyle böyle ayrımında, sürekli bilinçlerinin son anının içeriğini yineleyen koca, karı ve metres. Ölümsüzlük, ancak yarım saat süren bir metnin sınırları içinde nasıl sahneye taşınmaktadır? Beckett, *Play*'in tüm metnini, sözcüklerin daha hızlı ve daha yumuşak olmasının dışında tümüyle aynı, iki kez söyleterek olanaksız olanı başarmaya kalkışmıştır. Üçüncü devrini yaparken, oyun görüntüden silinir, ancak daha hızlı, çok daha yumuşak, sonsuza dek hep süreceğinin ayrımında olmayı sürdürürüz. Bölük pörçük parçalar halinde üç kişinin anlattığı öyküyü ilk turunda anlamak çok zordur; bu yüzden tüm oyunu yineleme aracı, izleyiciye bu küçük oyuncuğun parçalarını bir araya getirmek için bir fırsat daha verir; bu yüzden yinelemenin kullanılması, böylesi karmaşık bir dramatik yapının yazarının kendini karşı karşıya bulduğu iki değişik sorunun çözümünü olağanüstülükle birleştirir.

Play'den önce gelen *Mutlu Günler*'de Beckett (devinimsizleştirilen ve tüm söylemini ağzından çıkan sözcüklere yerleştirmeye zorlanan bir kişiliğin dramatik olasılıklarından çok etkilenen) insanlık durumunu, yavaş yavaş bir toprak yığınına batmakta olan, neşeli, şişman bir kadın, Winnie, görüntüsünde çizer. İlk perdede Winnie beline dek gömülüdür, kolları açıkta; ikinci perdede yalnızca başı ortadadır. Kocası Willie, yerinden kalkabilir ancak gazetesine öyle dalmıştır ki Winnie'ye hiç dikkat etmez. Winnie'nin yeni eşyalara saplantısı, neşesi ve iyimserliği oyunun dokunaklı ironisidir. Winnie'nin bu korkunç ve umutsuz çıkmazında böylesine neşeli olabilmesi bir yandan trajik, öte yandan gülünçtür; bu açıdan onun neşesi tam bir çılgınlıktır ve yazar insan yaşamı üzerine oldukça

Karamsar bir yorum yapıyor görünür; bir başka açıdan ancak, Winnie'nin ölüm ve hiçlik karşısındaki neşesi insanın yüreklilik ve soyluluğunun göstergesidir ve oyun böylece bir tür katharsis sağlar. Winnie'nin yaşamı mutlu günlerden oluşmaz, çünkü üzülmeye karşıdır.

Minyatür oyun, *Geliş ve Gidiş*'te, başkalarının dedikodusunu yapmaya çok istekli olduğumuz halde, kendi çıkmazımızla yüz yüze gelmekteki yeteksizliğimizi ele alır. Üç kadın kişilik görürüz, Flo, Vi ve Ru. Her birinin sırayla dışarıya çıkması, diğer ikisinin birbirlerine orada bulunmayan kadının başına gelecek (onun ölümü?) bir felaketi bildirmelerine olanak tanır. Bu durumun bütün olası devrişimleri (*permutation*) tamamlandıktan sonra, üç kadın yine, sessizlik içinde izleyiciye bakar.

Aynı tutumluluk ve kısalık, Beckett'ın ilk televizyon oyunu *Eh, Joe*'nun da özelliğidir. Burada, çıplak bir odada, yatağında oturan, yalnız, yaşlı bir adamı görürüz. Hiç konuşmaz, ama artan bir korkuyla, kalpsizliğinin onu intihara sürüklediğini söyleyerek ona çıkışan bir kadının sesini dinler. Ses tekdüzeleşirken, kamera acımasızca, sonunda yakın çekimde yalnızca gözleri kalana dek Joe'nun yüzüne yaklaşır. Sonra karanlık olur. Bu, Beckett'ın daha önce sık sık ele aldığı bir konudur. Bu sefer aracı kullanışındaki ustalık olağanüstüdür. Başka hiçbir aracıyla aktarılamayacak bir televizyon oyunudur bu. Gitgide büyüyen bir yakın çekime odaklaşma büyük sinema perdesinde hoşgörülemezdi; televizyon ekranında her zaman bir insan ölçeğinde kalmaktadır. Ve görünen sessiz ve görünmez konuşan bir kişilik, televizyonun iki taraflı yapısından yararlanır: O dış dünyanın bir görüntüsünü, radyonun bir iç evren, psikolojik bir kaçış oluşturmadaki benzersiz yeterliliğiyle birlikte, yansıtma becerisi.

Eh, Joe'da Joe'nun duyduğu ses bir kadın sesinin tınısını taşır, ancak bir başka açıdan bakıldığında, bu onun kafasının içinde olduğundan, kendi sesi, kendi bilincinin, kendi öyküsünü kendine anlatma zorunluluğunun vızıltısıdır. Canlı olmak, insanın kendinin ayrımında olması, kendisinin ayrımında olmak, kendi düşüncelerinin, sözcüklerin şu sonu gelmeyen ve amansız akışının ayrımında olmaktır çünkü. Bu zorlamanın rahatsızlığını duyan bir insan olarak, Beckett dile karşı çıkar; sürekli dille çalışmaya zorlanan bir ozan olarak onu sever. Dile bakışındaki çelişkinin kaynağıdır bu: Bazen ona kutsal bir araç olarak görünür, bazen yalnızca anlamsız bir vızıltı.

Radyo oyunları *Korlar* ve *Tüm Düşenler*'de bu zorlayıcı konuşma, gerideki doğal seslerle karışır - *Korlar*'da denizin sesi, *Tüm Düşenler*'de yoldaki sesler. Konuşan ses, dil, bir biçimde doğanın konuşmayan sesleriyle denk-

kalır. Anlamını yitiren bir dünyada, dil de anlamsız bir vızıltıya dönüşür. Molloy'un bu noktada söylediği gibi,

> İşittiğimi, hayli duyarlı kulaklarım olduğu için açık seçik işittiğim sözcükleri, ilk defasında, hatta üçüncü defasında anlamdan soyutlanmış, arı sesler olarak işitiyordum, konuşmanın bana anlatamayacağım kadar acı vermesinin nedenlerinden birinin de bu olduğu kanısındayım. Ağzımdan çıkan ve hemen hemen her zaman kavrayış yetimin bir çabasına bağlanması gereken sözcükler de bana çoğu kez bir böceğin vızıltısı gibi geliyordu. Çok az konuşmama böylece açıklık getirilebilir, yani yalnızca başkalarının bana söylediklerini anlamakta güçlük çekmiyor, onlara kendi verdiğim yanıtları da kavrayamıyordum. Karşılıklı büyük bir sabır göstererek sonunda anlaştığımız oluyordu ama sorarım size, hangi konuda, hangi amacın çevresinde anlaşıyorduk? Doğanın gürültülerine de insanların yapıtlarına da sanırım kendime özgü tepkiler veriyor, ders almayı aklımın ucundan geçirmiyordum.[1]

Beckett'in kişilerinin (ve böylece Beckett'in kendisinin de) dili kullanışını duyunca, Murphy'yle konuşan Celia gibi duyumsarız kendimizi: "... söylenir söylenmez ölen sözcükler sarmıştı üzerini; her sözcük anlam taşıma fırsatı bulamadan ardından gelen sözcük tarafından silinmişti; böylece sonunda, nelerin söylenmiş olduğunu bilmiyordu. İlk kez duyulan zor bir müzik gibiydi."[2] Ve gerçekten de, Beckett'in oyunlarında çoğu kez her satırın daha önce söyleneni sildiği ilkesine göre oluşturulur. Beckett üzerine araştırmasında (*Die Unzulänglichkeit der Sprache – Dilin Yetersizliği*) Niklaus Gessner, *Godot'yu Beklerken*'den, içinde kişilerden birinin ileri sürdüğü savların tümüyle geri alınana dek yavaş yavaş, yeterli bulunup, zayıflatıldığı ve koşullar öne sürülerek engellendiği parçaların tam bir listesini çıkarmıştır. Anlamsız bir evrende, olumlu bir şey söylemek her zaman aptalca bir yüreklilik tir. "Söylemek istememek, ne söylemek istediğini bilmemek, düşündüğünü söyleyememek ve söylemekten hiç, hemen hemen hiç vazgeçmemek, akılda tutulması gereken budur, yaratının tam ortasında bile,"[3] Molloy'un Beckett'in kişilerinin çoğunun tutumunu özetleyerek söylediği gibi.

Eğer Beckett'in oyunları aralıksız değişime uğrayan bir dünyadaki anlamı bulma zorluğunu anlatmayla ilgiliyse onu, dili kullanımı, dilin kısıtlamalarını hem bir iletişim hem de geçerli söylemlerin bir aracı, bir düşünce aracı olarak araştırır. Gessner ona yazması ve dilin anlam aktar-

1) Beckett, *Molloy*, *Molloy/Malone Dies/The Unnamable* içinde, s. 50.
2) *Murphy*, s. 40.
3) *Molloy*, s. 28.

madığı inancı arasındaki çelişkiyi sorduğunda, Beckett'in yanıtı, "*Que voulez-vous Monsieur? C'est les mots; on n'a rien d'autre,*" (*Ne istiyorsunuz bayım? Bunlar söz; başka bir şeye sahip değiliz*) oldu. Ama aslında, onun dramatik aracıyı kullanması dilin ötesinde yollar bulmaya çalıştığını gösterir. Sahnede –onun iki sözsüz oyununu izlersek– insan sözcükleri olmadan yapabilir ya da en azından sözcüklerin ardındaki gerçeği ortaya çıkarabilir, oyuncuların eylemlerinin sözel anlatımlarıyla çeliştiği zaman ki gibi. *Godot'yu Beklerken*'in her perdesinin sonunda iki serseri, "Gidelim," derler ama sahnede olup biten bize "kımıldamadıklarını" gösterir. Sahnede dil, eylemle kaynaşık bir ilişkiye sokulur, dilin gerisindeki gerçekler açığa çıkarılabilir. Aynı şekilde sözsüz oyunun, vurdulu kırdılı güldürünün ve Beckett'in oyunlarındaki sessizliğin –Krapp'ın muz yiyişi, Vladimir ve Estragon'un kıçüstü düşmeleri, Lucky'nin şapkasının elden ele dolaşması, Clov'un *Oyun Sonu*'nun bitimine doğru dile getirdiği gitme isteğini bir soru işaretine dönüştüren devinimsizliği– önemi de. Beckett'in sahneyi kullanımı, dilin kısıtlayıcılığı ile varlığın sezgisi, sözcüklerin dile getirmede yetersiz kaldığı inancına karşın anlatmaya çalıştığı insanın durumunun anlamı arasındaki boşluğu azaltmaya çalışma çabasıdır. Sahnenin somut ve üç boyutlu oluşu dile, düşüncelerin ve varlığın araştırılmasının aracı olarak yeni kaynaklar eklemek için kullanılabilir.

Beckett'in bütün çalışması isimlendirilemeyeni isimlendirme çabasıdır: "Konuşmalıyım, her ne demekse bu. Söyleyecek hiçbir şeyim, başkalarının sözlerinden başka hiç sözcük olmadığından, konuşmalıyım ... İçeceğim okyanus var, öyleyse bir okyanus var."[1]

Beckett'in oyunlarında dil, ayrışmayı, dilin parçalanmasını anlatma görevi yapar. Kesinliğin olmadığı yerde, kesin anlamlar olamaz – ve kesinlik elde etmenin olanaksızlığı Beckett'in oyunlarının ana konularından biridir. Godot'nun verdiği sözler havada ve belirsizdir. *Oyun Sonu*'nda ne olduğu anlaşılmayan bir şey olmaya başlar ve Hamm endişeyle, "Hiçbir [illegible] anlamımız yok mu?" diye sorduğunda, Clov yalnızca güler. "Anlam mı? Siz, ben ve anlam öyle mi? ... Çok hoş doğrusu!"[2]

Niklaus Gessner, *Godot'yu Beklerken*'de gözlenen, dilin on değişik parçalanma biçimini saptamıştır. Bunlar yalın, yanlış anlamalardan ve *double-entendres*"den* monologlara (iletişim kuramamanın belirteçleri olarak), basmakalıplığa, eşanlamlıların yinelenmesine, doğru sözcükleri bulamamaya ve "telgrafımsı biçeme" (gramer yapısının yitmesi, bağıtların

*ikili-anlam
1) Beckett, *The Unnamable*, *Molloy/Malone Dies/The Unnamable* içinde, s. 316.
2) *Endgame*, s. 32-3.

buyruklarla iletişim), Lucky'nin karmakarışık saçmalamasına ve dilin iletişim aracı olarak işlevini yitirmesinin, soruların gerçekte yanıt gerektirmeyen tümcelere dönüşümün bir göstergesi olarak soru işaretleri gibi, ünlem işaretlerinin atılmasına dek yayılım gösterir.

Ancak Beckett'in oyunlarında anlamın ve dilin parçalanmasının herhangi bildik belirteci olmaktan daha önemlisi diyalogun kendisinin, içinde düşüncenin gerçek bir diyalektik değişimi oluşmadığı için –ne tekil sözcüklerin anlamının yitmesi yoluyla (Godot'nun habercisi çocuk, mutsuz olup olmadığı sorulduğunda, "Bilmiyorum, efendim," der) ne de kişilerin henüz söylenen bir şeyi anımsayamamaları yoluyla (Estragon: "Ya hemen unuturum, ya da hiç unutmam,"[1])– sürekli yeniden parçalanmasıdır. Tüm önemli hedeflerini yitirmiş amaçsız bir dünyada, diyalog tüm eylem gibi, yalnızca zaman geçirmek için bir oyuna dönüşür. *Oyun Sonu*'nda Hamm'ın söylediği gibi: "...agu gugu, sözcükler, kendini, birlikte olmak ve... dakikalarca gevezelik yaparak karanlıkta fısıldaşmak için iki, üç çocuğa çeviren yapayalnız bir çocuk benzeri."[2] Dilin anlamını süzüp alan zamanın kendisidir. *Krapp'ın Son Bandı*'nda, Krapp'ın en iyi yıllarında yaptığı geleceğe yönelik inançlı açıklamaları, yaşlı Krapp için anlamsız sesler haline gelmiştir. Bir dostluk köprüsü oluşturacağı yerde, Bayan Rooney'nin yolda rastladıklarıyla iletişim kurma çabaları onu bu insanlardan iyice uzaklaştırmıştır. Ve *Korlar*'da yaşlı adamın düşünceleri kıyıyı döven dalgalarla eşitlenmiştir.

Ama eğer Beckett'in dili kullanımı dilin bir kavramsal düşünce aracı ya da insanlık durumunun sorunlarının hazır yanıtlarının iletişiminde kullanılan bir araç olarak değerini düşürmek için tasarlanmışsa, onun dili sürekli kullanması, paradoks olarak, onun açısından iletişim kurma çabası, iletişim kurulamayanla iletişim kurma olarak görülmelidir. Böyle bir girişim, bir paradoks olabilir, ancak yine de akla yatkındır: Bir sorunu isimlendirmenin onu çözmek olduğuna, iyi bir sınıflandırma ve biçimlendirmelerle dünyanın elde tutulabileceğine inananların değersiz ve kolay kayıtsızlıklarına saldırır. Hazır sonuçların ve uydurulmuş anlamların absürdlüğünü ve yanıltıcılığını onaylamak, umutsuzlukla sonuçlanmaktan çok öte, yeni bulunan bir özgürlüğün coşkusundaki insanın durumunun gizem ve korkusunun karşısına çıkan yeni bir tür bilincin başlangıç noktasıdır: "Çünkü hiçbir şey bilmemek hiçbir şeydir, bir şey bilmek istememekle aynıdır, ancak herhangi bir şeyi bilmenin ötesinde olmak, işte kayıtsız arayıcının ruhuna dinginliğin girdiği andır bu."[3]

1) *Waiting for Godot*, s. 61.
2) *Endgame*, s. 70.
3) *Molloy*, s. 64.

Beckett'ın tüm çalışması, yalnızca kavramsal deneyimlerle uslamlamanın arkasında yatan gerçeğin aranması olarak görülebilir. Dilin, asıl gerçeklerin iletişiminin bir aracı olarak değerini azaltmış olabilir, ancak sanatsal bir araç olarak büyük bir dil ustalığı göstermiştir. "*Que voulez-vous Monsieur? C'est les mots; on n'a rien d'autre*" (*Ne istiyorsunuz bayım? Bunlar söz; başka bir şeye sahip değiliz*). Daha iyi hammadde olmadığından, amacı için sözcükleri olağanüstü bir araca dönüştürmüştür. Tiyatroda dile, yeni bir boyut ekleyebilmiştir – eylemin karşı noktası, somut, çok yüzlü ve kaçınılmayacak, ama izleyiciye doğrudan etki yapan. Tiyatroda ya da en azından Beckett'in tiyatrosunda kavramsal düşünme aşamasını, soyut resmin doğal nesnelerin tanınma aşamasını atlayışı gibi, tümüyle atlamak olasıdır.

Göze ilişen görüntüler, gerçekte gördüklerimiz ve bize düşlerde anılarda ve katıksız duygunun söz dışı kavranmasında görülenler (bu, Beckett'ın en gözde felsefecilerinden biri olan Schopenhauer'e bakılırsa, en kusursuz şekilde, müziğin sözsüz sanatsal biçiminde anlatılır) kendi ayrımımıza varmanın sözcükler –kafamızın içinden bir nehir gibi sürekli akan ve kendimize kendimizle ilgili anlattığımız sonu gelmez bir tür öykü gibi algılanabilen sözcükler– kadar yaşamsal önem taşıyan bileşimleridir. Hamm'in *Oyun Sonu*'nda öyküsünü yazması, Krapp'ın geçmişte kendisine söylediklerinin kayıtlarını dinlemesi, büyük üçlemenin diğer başkişileriyle birlikte, benliğin bu yönünü örnekler. Dramatik *çalışma*larının son döneminde Beckett, gitgide daha fazla, benliğin araştırılmasının bu yönüne ağırlık verir. Usumuzdan geçen ya da ara sıra bizi söz çokluğunun akıntısına kaptıran (*Korlar*'da Henry'nin tuvalete kaçıp, kızına dua ettiğinin söylendiği zamanki patlamaları) sözcükler mi bu öyküdür, yoksa onlar bizim kendi benliğimiz midir? Beckett bu sorunu *Ben Değil*'de ele almıştır. Sözcükler sahnenin üstünde, karanlıkta asılı duran ağızdan, minicik ve devinen noktadan çıkmaktadırlar. Bu sözcükler ve bu düşünceler nereden gelir? Bunlar özdeksel dünyanın parçası değildirler. Ama yine de son derece özdeksel ve etli bir organdan, ağızdan çıkarlar. Böylece ağız, özdeksel olmayan bir dünya ile, etin ve özdeğin dünyası arasında bir kesişme noktası olur. Ses, yetmiş yaşlarındaki bir kadın sesi, yaşamının son yıllarında, bir Nisan günü, bir tarlada, ağzından fırlamaya başlayan –konuşmadan geçen bir yaşamın ardından– sesle irkildiği andan söz eder. Kısa oyun süresince ses, beş kez "Ben" demeye kalkışır, ama her kezinde bunu düzeltir: "Hayır, O!"... Ses kendini, benlik ve benle özdeş olarak algılamaz. Benzer biçimde *Adımlar*'da durmaksızın yukarı aşağı, öne arkaya gidip gelen ayak seslerinin duyulması gerektiğinde direnen –varlığının

[illegible] kadını olarak, yalnızca özdeksel olmayan sözcüklerin ötesinde bu kadın — yaşlı bir kadın bir öykü anlatır; bu, kilisede olan bir şeyle ilgili sorgulandığında, ne olduğunu bilmediğini çünkü *orada olmadığını* söyleyen bir kadının öyküsüdür. Burada yine, benlik, yani özdeksel olarak bulunan — bu konuda hiç kuşku yok — gerçekte orada değildi çünkü benlik bir [illegible]dır, hep kaçar: Orada ve öyleyken orada değil. *Bu Kez*'de benliğin kaçma eğilimi, *Krapp'ın Son Bandı*'nda olduğu gibi, insan kişiliğinin zaman içinde süreksizliğini örnekler: Zaman içindeki her noktada benliğimiz belirgin ve ayrımlı bir varlıktır: Yaşlı adamın usundan geçen üç ses — ölümyatağında mı? — çok ayrımlı benliklerin onun bilincinde bir zamanlar ve aynı zamanda var olan birbirini kesen anılarının parçalarıdır. Ve daha sonraki iki televizyon oyununda anı, suçluluk ve pişmanlıkla karışmıştır: *Hayalet Üçlüsü*'ndeki yaşlı adam — oyunun başta *Tryst* diye isimlendirilmesi düşünülmüştü —, Beethoven'in Beşinci Piyano Üçlüsünü, başlığın hayalet üçlüsünü, dinlemekte ve gelmeyecek birinin varışını beklemektedir. Birisi geldiğinde bu küçük bir oğlandır (belki de *Oyun Sonu*'ndaki küçük oğlanın çağrışımı) ve bir süre yaşlı adama bakar ve koridorda uzaklaşır. Yarım kalan bir aşkın meyvesi olabilecek doğmamış çocuk mudur o? Ya da yaşlı adamın bastırılmış ve pişmanlık duyan eski kendi benliği midir? "*... ama bulutlar ...*"da çok benzer yaşlı bir adam (BBC yapımında, Beckett'in denetiminde aynı aktör Ronald Pickup oynadı), bir ışık halkasını öne arkaya çevirir durur (kuşkusuz yatmanın ve kalkmanın, aydınlığın ve karanlığın, gündüz ve gecenin görüntülenmesi) ve bir kadının yüzü ve W.B. Yeats'in "The Tower"ından alınan "*but the clouds of the sky*" kalıbı aklından çıkmamaktadır:

The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath —
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.

(Dostların ölümü, ya da
Her parlak gözün ölümü
Soluğu kesen
Ufuk solarken
Göğün bulutları gibi görünür
Ya da bir kuşun uykulu ötüşü
Koyulaşan gölgelerin arasında)

Bu televizyon oyunları çok kısadır; bir duygunun bütünlüğünü en yoğunlaştırılmış biçimde yakalama çabası oldukları çok açıktır. Eğer benlik, algılayan ve algılanana –öyküyü anlatan ve dinleyene– bölünmüş, hep kaçıcıysa ve andan ana hep değişiyorsa, o halde iletişim kurulabilen tek özgün deneyim, duygusal yoğunluğunun, varoluşçu bütünlüğünün doluluğundaki tek anın deneyimidir.

Ve sonunda, tüm sanatların yakalamaya çalıştığı budur. Bu, Samuel Beckett'in sanatının ereği ve varış noktasıdır.

Arthur Adamov: Sağaltılabilen ve Sağaltılamayan

Arthur Adamov, Absürd tiyatro'nun en güçlü oyunlarından çoğunun yazarı, daha sonra bu başlık altında sınıflandırılan bütün çalışmalarını yadsımıştır. Ancak onu bu tür oyun yazmaya iten gelişme ve onu bunlardan uzaklaştıran gelişme onun bu yönüne yapılacak herhangi bir araştırmayı özellikle ilgilendirir. Yalnızca önemli bir oyun yazarı olmayıp, önemli bir düşünür de olan Adamov, bize, ona anlamsız ve acımasız bir dünyayı gösteren bu oyunları yazdıran kaygı ve saplantıların, onu bir absürd estetiği biçimlendirmeye iten kuramsal düşüncelerin ve son olarak da yavaş yavaş gerçeğe, toplumsal koşulların ve belli bir toplumsal amacın sunuluşuna dayalı bir tiyatroya yöneliş sürecinin iyi belgelendirilmiş tarihsel durumunu verir. Nasıl oldu da bin dokuz yüz kırkların sonlarında, doğalcı tiyatroya, haritada bulunabilecek bir kentin adını kullanmanın bile "sözü edilemeyecek kadar bayağı" olduğunu söyleyecek ölçüde karşı çıkan bir oyun yazarı, 1960'lara geldiğinde kesinlikle yerinde ve zamanında geçen – 1871 Paris Komünü - tam ölçekli tarihi bir oyun yazmaya girişti?

1908'de, varlıklı, Ermeni kökenli bir petrol kuyusu sahibinin oğlu olarak, Kafkasya'da Kislovodsk'ta doğan Arthur Adamov, dört yaşında Rusya'dan ayrıldı. Ailesinin yolculuk yapacak parasal gücü vardı ve bir çok varlıklı Rus ailesinin çocuğu gibi, Adamov da Paris'te büyüdü, Fransız yazın biçemindeki ustalığını açıklayan gerçek de budur. Okuduğu ilk kitap, yedi yaşındaydı, Balzac'ın *Eugenie Grandet*'siydi. Patlak veren Birinci Dünya Savaşı Adamov ailesini, Karaormanlar'da bir tatil yöresi olan Freudenstadt'da yakaladı. Ancak, Adamov'un babasının bir tanıdığı olan Württemberg Kralı'nın kişisel girişimiyle aile, düşman vatandaşı olarak gözaltına alınmaktan kurtuldu ve İsviçre'ye, yerleştikleri Cenevre'ye gidebilmeleri için kendilerine özel izin verildi.

Adamov, ilk eğitimini önce İsviçre'de, daha sonra Almanya'da (Mainz'da) aldı. 1924'te, on altı yaşındayken Paris'e gitti ve Gerçeküstücü gruplara katıldı. Gerçeküstü şiirler yazdı, avant-garde bir derginin (*Discontinuité*) editörlüğünü üstlendi, Paul Eluard'la dostluk kurdu ve Paris'in aykırı yazıncılarının yaşamına ayak uydurdu.

Yavaş yavaş yazmayı bıraktı, ya da en azından yazdıklarını yayımlatmayı. Daha sonraları, geçirdiği şiddetli tinsel ve psikolojik bunalımı, dünya yazınının en sarsıcı ve acımasız *kendini açığa vurma* belgelerinin arasında yer alması gereken küçük bir kitapta, *L'Aveu* (*İtiraf*)'da anlattı. Bu Dostoyevski-vari başyapıtın ilk bölümü, Varoluşçu yazının ve Absürd tiyatronun temelini oluşturan, metafizik üzüntünün olağanüstü bir söylemiyle açılır:

> Orada ne var? Her şeyden önce ben varım, biliyorum. Ama ben kimim? Kendimle ilgili bütün bildiğim acı çektiğim. Ve eğer acı çekiyorsam, bunun nedeni, kendi kaynağımda kopma, ayrılma olması.
> Ayrıyım. Neden ayrı olduğumu – söyleyemem. Ama ayrıyım.

Bir dipnotta Adamov ekler, "Önceleri Tanrı deniyordu. Bugün artık adı yok."[1]

Derin bir yabancılaşma duygusu, "zamanın koskocaman sıvı kütlesiyle, tüm karanlık gücüyle"[2] üzerine bastırdığı duygu, derin bir edilgenlik duygusu – bunlar tinsel rahatsızlığının belirtilerinin birkaçıdır.

> Her şey, sanki büyük, anlaşılamaz ve temel bir varlığın belirli oluşumlarından yalnızca biriymişim gibi meydana geliyor... Bazen yaşamın bu büyük bütünlüğü beni bir esrikliğe sokacak çarpıcılıkta güzel görünüyor. Ama daha çok, içime işleyip, beni aşan ve her yerde, içimde ve dışımda olan korkunç bir canavara benziyor... Ve korku her an daha güçlü yakalayıp,

1) Arthur Adamov, *L'Aveu* (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), s. 19.
2) a.g.y., s. 23.

...uyor beni ... Tek çıkış yolum, bunu tek başıma duyumsamak zorunda kalmamak ve ne denli küçük olursa olsun bir parçasından kurtulmak için, yazmak, başkalarını bunun ayrımına vardırmak.[1]

Bu tedirgin edici itirafın yazarı kaçışı düşlerde ve duada aramaktadır – "ruhun gecedeki büyük, sessiz devinimi"[2] olan düşlerde; "zamana gömülü insanın, onu kurtarabilecek tek varlıkta sığınacak yer aramasındaki umutsuz gereksinimi, onda ölümsüzlük anlamına gelen şeyin dışavurumu"[3] olan duada. Ama, kendisine dua edeceğimiz ne var? "Tanrı ismi artık insanın ağzından çıkmamalı. Uzun zamandır, kullanılmaktan değerini yitirmiş olan bu sözcüğün artık hiçbir anlamı yok... Tanrı sözcüğünü kullanmak tembellikten de öte, düşünmeye karşı çıkmak, bir tür kestirme, çirkin bir kısaltma..."[4] Bu yüzden inanç bunalımı aynı zamanda bir dil bunalımıdır da. "Yaşlanan dağarcığımızdaki sözcükler çok hasta insanlar gibi. Bazıları sağaltılabilir, bazıları sağaltılamaz."[5]

İtiraf'ın, "Paris 1939" tarihli (İngilizcede "The endless humiliation" ["Sonsuz aşağılama"] başlığıyla yayımlandı)[6] sonraki bölümünde Adamov, kendi rahatsızlığının acımasızca dürüst bir betimlemesini yapar: En ucuz fahişeler tarafından aşağılanma isteğini, "cinsel ilişkiyi tamamlamadaki yetersizliğini."[7] Nevrozunun tümüyle ayrımında olarak –çağdaş psikolojiyi iyi okumuş ve üstelik Jung'un eserlerinden birini Fransızcaya çevirmişti[8]– Adamov, nevrozun "kurbanına, normal insanın ulaşamayacağı keskin bir berraklık"[9] veren ve böylece ona "hastalığının olağandışılığı yoluyla, dünyanın en yüce anlamını açıklayan büyük genel yasalara egemen olmasına izin veren bir görüş kazandırabilen değerinin de ayrımındaydı. Ve tek önemli nokta, her zaman evrenin simgesel anlatımı olduğuna göre, evrenin en etkin biçimde bu noktanın en ucunda simgeleştirilmesini izler, böylece insanın görüş özelliğini abartan nevroz, insanın evrensel önemini çok daha bütünlüklü tanımlar."[10]

1) a.g.y., s. 25-6.
2) a.g.y., s. 28.
3) a.g.y., s. 42.
4) a.g.y., s. 45.
5) a.g.y.
6) Adamov, "The endless humiliation", çev. Richard Howard, *Evergreen Review*, New York, II, 8, 1959, s. 64-95.
7) *L'Aveu*, s. 69; "The endless humiliation", a.g.y., s. 75.
8) Carl Gustav Jung, *Le Moi et l'Inconscient*, çev. Adamov (Paris: 1938).
9) *L'Aveu*, s. 37; "The endless humiliation", a.g.y., s. 67.
10) *L'Aveu*, s. 58; "The endless humiliation", a.g.y., s. 67.

Saplantıları, törenleri ve özdevinimleriyle, nevrozunun, kendini aşağılamadaki şiddeti ile kendi başına bir mazoşizm belirtisi olan, acımasızca yumulanmış bir betimlemesini yaptıktan sonra, Adamov, "*Le temps de l'ignominie*" başlıklı bir bölümde çağımızın bir tanısına döner. Aşağılık dünyayı adı olmayan, *adlandırılamayan*, diye tanımlar ve ona göre ozanın yapacağı yalnızca her bir şeyi ismiyle çağırmak değil, bunun yanı sıra "yozlaşmış kavramları, eski kutsal isimlerin ... ölü kalıntılarına ... el koymuş kuru soyutlamaları ... eleştirmek"tir.[1] Zamanımızda dilin değersizleştirilmesi onun derin hastalığının söylemine dönüşür. Yitirilmiş olan, kutsal olana bakışımızdır, "ölmüş eski dünyanın söylence ve törenlerinin [illegible] bilgeliğidir."[2]

Dünyadaki anlamın yok olması kesinlikle dilin değersizleştirilmesine bağlıdır ve sırasıyla inancın yitimine, kutsal törenlerin ve kutsal söylencelerin ortadan kalkmasına. Ama belki de bu değersizleşme ve umutsuzluk bir yenilemeye doğru gerekli adımlardır: "Belki de bugünün güçsüz insanlığının püskürttüğü acıklı ve boş dil, bütün dehşeti, bütün sınırsız [illegible] ile uyanık olan valnız adamın yüreğinde yeniden yankılanacak ve bu adam belki de anlamadığının birden ayrımına vararak, anlamaya başlayacak."[3] Böylece adama kalan tek iş "kendini büyük çıplaklığın içinde bulana dek"[4] ölü derıyı yırtıp atmaktır.

Bu kendini açığa vurmanın acımasız belgesinde Adamov, ilk oyununu yazmaya başlamadan çok önce, Absürd tiyatronun tüm felsefesini özetlemiştir.

İtiraf'ın son sayfalarında onun savaş yıllarındaki yaşantısını izleyebiliriz: 1940'ın Mayıs ve Haziran'ında hâlâ Paris'te; Temmuz'da Cassis'de; Ağustos geldiğinde Marsilya'da; sonra Aralık 1940 ve Kasım 1941 arası Argelès'deki gözaltı kampında, 1942'nin son ayında Paris'e dönüş. *İtiraf*'ın son bölümü ve önsözü 1943 tarihini taşımaktadır.

Bu şaşırtıcı kitabı okurken, kurtuluşunun temellerini, kendini incelemesine ve kendi çıkmazını acımasızca benimseme yoluyla kuran bir usa tanık oluyoruz. Savaşın hemen ardından editörlüğünü yaptığı, kısa ömürlü yazın dergisi, *L'Heure Nouvelle*'e yazdığı yazılarda Adamov, aynı konulara dönmüştür, ancak daha şimdiden ilgisiz bir ruh ve tarihte yeni başlayan bir dönemin izlencesini hazırlamaya çağrılan bir düşünür yaklaşımı söz konusudur.

1) *L'Aveu*, s. 106.
2) a.g.y., s. 110.
3) a.g.y., s. 114.
4) a.g.y., s. 115.

Yanılsama ve kolay çözümlerin kesin yokluğuyla ayrımsanan bir izlence bu. "Kötümser olmakla suçlanıyoruz, sanki kötümserlik bir sürü olası görüşün arasındaki tek bir görüşmüş gibi, sanki insan iki seçenekten – iyimserlik ve kötümserlik – birini seçebilirmiş gibi."[1] Böyle bir izlence var olan bütün dogmacılığı yadsımasıyla kaçınılmaz olarak yok edici olacaktır. Bu, sanatçının, dünyanın yalnızca bir yönünü seçmekten kaçınması – "dinsel, psikolojik, bilimsel, toplumsal – ama bunların her birinin arkasında, hepsinin birbirine karıştığı bütünün gölgesini anımsatma görevinde direnir."[2] Ve yine, bütünlüğün, görüşlerin şaşkına çeviren çeşitliliğinin altını çizen gerçeğin bu araştırılması, kutsal olanın araştırılması olarak görülür: "Zamanımızın bunalımı, kökünde dinsel bir bunalımdır. Bir ölüm kalım sorunudur."[3] Ne var ki, Tanrı kavramı ölmüştür. Mutlağın kişiliği olmayan görünüşlerinin olduğu, böylece de Taoizm ve Budizm gibi inançların canlandığı bir çağın eşiğindeyiz.

Çağdaş insanın kendini içinde bulduğu trajik çıkmaz budur: "Hangi noktadan başlarsa başlasın, hangi yolu izlerse izlesin, çağdaş insanın ulaştığı sonuç aynıdır: Göze görünenlerin dışında yaşam, onu bulmanın olanaksızlığının ve yine de umutsuz arayışından vazgeçemeyişinin ayrımında olmanın çıkmazında onu ortaya çıkarmaya çalışan ruhun sonsuza dek ulaşamayacağı bir anlam gizler."[4] Adamov bunun, kesinlikle bir absürd felsefe olmadığını söyler. Çünkü, hâlâ insan bilincinin ulaşabileceği noktanın dışında olsa da, dünyanın bir anlam taşıdığı inancını varsayar. Bir anlam olabileceği, ancak asla bulunamayacağının ayrımsanması trajiktir. Dünyanın tümüyle absürd olduğu inancı bu trajik unsurdan yoksun olacaktır.

Toplumsal ve politik alanda, Adamov çözümü komünizmde bulur. Ancak onun komünist davayı destekleme biçimi çok kişiseldir. Komünizmde hiç doğaüstü, kutsal bir unsur bulamaz. İdeolojisi kendini tümüyle insancıl söylemlerle sınırlar ve Adamov için bu, "kendini insan alanı ile sınırlayan herhangi bir şeyin alt-insandan (*subhuman*) başka bir şey elde edip edemeyeceği"[5] sorusunu açık bırakır. Eğer durum böyleyse, neden komünizmi desteklemektedir?

1) Adamov, "Une fin et un commencement", *L'Heure Nouvelle*, no. II (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), s. 17.
2) Adamov, "Assignation", *L'Heure Nouvelle*, no. I, s. 3.
3) a.g.y., dipnot, s. 6.
4) "Le refus", *L'Heure Nouvelle*, no. II, dipnot, s. 6.
5) "Une fin et un commencement", a.g.y., s. 16.

> Yine de komünizme dönecek olursak, bu, yalnızca bir gün en yüce amacını gerçekleştirmeye oldukça yaklaştığı zaman –insanlar arasındaki mal değişimini engelleyen bütün çelişkilere karşı kazanılan utku– kaçınılmaz olarak, savaşımı sırasında göz ardı edebileceğini sandığı, nesnelerin doğasındaki büyük "hayır"la karşılaşacak olmasındandır. Özdeksel engeller aşıldığı zaman, insan mutsuzluğunun doğası konusunda kendimi artık kandıramayacağımdan, işte o zaman çok daha güçlü, gerçekleşmesini engellemiş olabilen şeyden sıyrıldığı için çok daha doğurgan olan bir kaygı ortaya çıkacaktır. Böyle bir umudun, eksiksiz olmak için kendini eylemde göstermek zorunda kalacak olan bir sadakat şartı koştuğunu söylemeye gerek yoktur.

Bu, Adamov'un 1946'daki konumuydu. Daha sonra, büyük ölçüde, 1958 Mayıs'ındaki olayların ardından General De Gaulle'ün ortaya çıkışının bir sonucu olarak, aşırı solu desteklemek için daha etkin bir yol izledi. Yine de, 1960'ta 1946'dan o yana görüşlerini değiştirip değiştirmediği sorulunca, Adamov, hâlâ on dört yıl önce yazdıklarına bağlı olduğunu yineledi.

Adamov'un tiyatro için yazmaya başlaması İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğrudur. O zamanlar Strindberg okuyordu ve Strindberg'in oyunlarının, özellikle *Rüya Oyunu*'nun etkisinde kalarak, çevresinde olup bitenlerden oyun örnekleri bulmaya başladı. "en olağan günlük olaylarda, özellikle sokakta olup bitenlerde. Beni en çok çarpan, gelip geçenlerin sözleri, kalabalık içindeki yalnızlıkları, söylediklerinin, yalnızca kırıntılarıyla mutlu olduğum, konuşmanın diğer kırıntılarıyla birleştiğinde parçalar halinde olmasının, simgesel gerçeğinin garantisi haline geldiği karma bir öze dönüşür görünen ürkütücü çeşitliliğiydi."[2] Bir gün, bir anda onu anlatmak istediği dramatik gerçekle yüz yüze getiren bir olaya tanık oldu. Kör bir dilenci, dillerde dolaşan bir şarkının nakaratını söyleyen iki güzel kızın yanından geçti: "Gözlerimi kapamıştım, harikaydı!" Bu ona sahnede "olabildiğince süssüz ve gözlenebilir biçimde, insanın yalnızlığını, iletişimsizliğini"[3] gösterme düşüncesini verdi.

La Parodie (*Parodi*), Adamov'un ilk oyunu, bu düşüncelerin meyvesidir. Art arda geçen, hızla anlatılan sahneler, aynı boş kafalı, özelliksiz kıza, Lili'ye, tutkun iki adamı gösterir. Bunlardan biri "memur", canlı, aceleci ve hep iyimser biridir, öte yandan diğeri "N", edilgen, umarsız ve mutsuzdur. Rastlantısal bir toplantıda, Lili'den bir randevu aldığı yolundaki yanlış inanca kapılan memur, umudunu hiç yitirmez ve sürekli

1) a.g.y.
2) Adamov, *Théâtre II* (Gallimard, 1955) "*Note préliminaire*", s. 8.
3) a.g.y.

düşsel randevusuna gider. N ise zamanını sokakta uzanıp, Lili geçebilir diye beklemekle harcar. Sonunda, memurun iyimser, kaygısız tutumu ve N'nin zavallı edilgenliği tümüyle aynı sonuca ulaşır – hiçbir şeye. Lili iki hayranını birbirinden bile ayırt edemez. Memur, gelecek planları yapmayı sürdürmesine ve kör olmasına karşın, hâlâ işine dönebileceği umudunu koruduğu, cezaevine düşer. N'ye bir araba çarpar ve çöpçüler tarafından çöplerle birlikte süpürülür. Lili oldukça başarılı adamlar olan, âşık olmuşa benzediği ve buluşacakları zaman onu hep bekleten bir gazeteci ve gazetenin, ona metresi gibi davranan editörü tarafından terk edilir. Editör ayrıca, oyun gerektirdikçe bir sürü insanın yerine geçer – bir lokantanın idarecisi, memurun satış görevlisi olduğu bir şirketin müdürü, oda tutmakta başarısız olduğu bir otelin resepsiyoncusu. Memur ve N kendi bakış açılarından görülürken; gazeteci ve editör tümüyle dışarıdan, insanlığın durumunu anlayabilir görünen ve kendilerine tehlikeli hiçbir şey olamayacak "diğer insanlar" olarak görülürler. İki özdeş ve birbirinin yerini alabilecek çift, bir tür koro ve bizi çevreleyen, yüzü olmayan kalabalık gibi davranırlar; eylem geliştikçe yaşlanır ama baştan sona dek isimsizliklerini ve yer değişebilirliklerini korurlar.

Zaman sürekli anımsatılır: Kişiler, hiç yanıt almasalar da, sürekli saati sorarlar. Akrebi ve yelkovanı olmayan bir saat, dekorun hep ortaya çıkan bir parçasıdır. Zamanın geçişi, alanın gitgide daralmasıyla da gösterilir. Oyunun başındaki dans salonu, ikinci perdede yine ortaya çıkar ancak dekor çok daha küçülmüştür.

Bir noktada N, kendini aşağılaması için yalvardığı bir fahişeyle gösterilir. Adamov'un kendisinin de belirttiği gibi, *Parodi*, kendi tutumunu anlaşılır kılma görevi yapıyordu: "N gibi olsam da, memurdan farklı cezalandırılmayacağım."[1] Neşeli olmak da, sünepe bir duygusuzluk ve kendini aşağılama kadar yararsız.

Parodi, nevrozu anlamak, psikolojik durumları somut sözcüklerle görünür biçime getirmek çabasındadır. Adamov'un ilk baskının giriş bölümünde tanımladığı gibi, bu tür bir oyunun gösterimi "ustaki duygu dünyasına ve onun gizli içeriğini oluşturan götüntülere ışık tutmadır. Bir sahne oyunu, görünen ya da görünmeyen dünyaların ya da bir başka deyişle, dramanın çekirdeklerini saran kabuğu oluşturan, gizli, belirti vermeyen içeriklerin ortaya konması, sergilenmesi arasındaki kesişme noktası olmalıdır."[2]

1) a.g.y., s. 9.
2) Adamov, *La Parodie, L'Invasion* (Paris: Charlot, 1950), s. 22.

Şematik tiplerden yana bir tutumla, bireyselliği kararlı yadsımasında burada Alman İzlenimci Dramayı andırıyor– *Parodi*, psikolojik tiyatronun çapraşıklığına karşı bir başkaldırıyı gösterir. Oyun, bilerek ilkelliğe dönüştür. Adamov, dünyayı göstermek istemez, onun parodisini yapmak ister. "Çevremdeki dünyayı suçladığımda, onu çoğu kez bir parodiden başka bir şey olmadığı için azarlıyorum. Ama boyun eğdiğim hastalık – bir parodiden başka ne?"[1] Parodi, dolaysız, sert ve aşırı basitleştirilmiştir. *Parodi*, konunun, canlandırmanın, dilin tüm inceliklerinden kaçınır. Bu bir davranış tiyatrosudur – N'nin yolda yatması, yer değiştirebilen çiftlerin ayırt edilebilen bireyler olmaksızın, insan oluşumunun devinimlerinden geçmeleri.

Adamov böylesine yalın sözcüklerle dünyanın parodisini yaptıktan sonra, ölü bir sona geldiğini duyumsamıştır. Bir sonraki oyunu *L'Invasion (Kuşatma)*'da, gerçek insan ilişkilerindeki gerçek kişilikleri resimlemeye doğru ilk adımları atmıştır. *Parodi*'nin, soyutlanmış, yalnız bireylerinin yerini bir aile alır. Bu yine iletişim kuramayan, yalnız bireylerden oluşan bir ailedir. Ancak birbirlerine –ölü bir kahramana duydukları ortak bağlılıkla– sıkı sıkıya bağlıdırlar.

Bu kahraman, ölü bir yazar, arkadaşlarına ve kız kardeşi Agnes'in kocası olan öğrencisi Pierre'e yazıya dökülmemiş, karmakarışık bir kâğıt yığını bırakmış olan Jean'dır. Pierre'in annesiyle birlikte yaşadıkları ev, kişilerin kafalarındaki karmaşayı gösteren, büyük bir dağınıklık içindedir. Jean'ın yazınsal kalıntılarını yazıya dökmek olanaksız bir iştir. Yazısı yalnızca kötü değildir, harfleri de silinmiştir. Gerçekte ne yazdığı anlaşılacak gibi değildir ve yazın işini üstlenenin, ustanın öyle yazmış olması gerektiğini düşünerek uydurma tehlikesi vardır. Ve tek bir kâğıt parçası, tek bir tümce sonunda çözülse bile, onun koskocaman, düzensiz kâğıt yığınında olması gereken yere yerleştirilmesi gerekmektedir.

Jean'ın yardım etmeye çalışan bir başka öğrencisi, Tradel, vardır, ancak Jean'ın yazdıklarından kendince anlamlar çıkarmaya eğilimli olduğundan, ona kuşkuyla bakılır. Eylemin sürdüğü odanın karışıklığı tüm ülkeyi saran karışıklığa uyar: Sınırlardan içeriye göçmenler akın etmekte, toplumsal yapı parçalanmaktadır. İkinci perdede, odadaki karmaşa, eşyaların eklenmesiyle iyice artmıştır. Pierre için elyazmalarının anlamını bulmak iyice güçleşmiştir. Yan dairede oturan birisini arayan bir adam içeri girer ve Agnes'le konuşmaya başlar. O, Agnes'in birlikte kaçacağı, "gelen ilk kişi"dir. Üçüncü perdede bu adam odanın demirbaşı haline

1) *L'Aveu*, s. 85; "The endless humiliation", a.g.y., s. 85.

gelmiştir ve Pierre, sessiz bir ortamda çalışmak için alt kattaki özel sığınağına gitmek ister. Agnes, beklendiği gibi onu terk eder ve "gelen ilk kişiyle" gider. Dördüncü perdede oda temizlenmiş, kâğıtlar düzenli bir sıraya sokulmuştur. Ülkeye de düzen gelmiştir. Pierre yaptığı işi bırakır. Elyazmalarını yırtmaya başlar. Agnes görünür – daktiloyu ödünç almaya gelmiştir. Âşığı hastadır, işini yürütemez, Tradel aşağıya, sığınağına inmiş olan Pierre'i bulur; Pierre ölmüştür.

Kuşatma anlamın umutsuzca aranışıyla, çözülmemiş kâğıt karmaşasında anlam taşıyabilecek bir ileti arayışıyla ilgili bir oyundur; ancak toplumdaki düzen ve düzensizlikle de aile içindeki kadar ilgilidir. Neredeyse Agnes'in düzensizliği gösterdiği söylenebilir. Pierre onunla evlenmekle, aynı zamanda karmakarışık kâğıtlarıyla onun kardeşiyle de evlenmemiş midir? Gittiği zaman düzen geri gelir; düzensizlik ve işteki başarısızlık metresi olduğu adamın evindedir şimdi. Öyleyken, Pierre elyazmalarıyla çalışmaktan vazgeçtiğinde ölür. Agnes'i gelen ilk adamla yitirir, çünkü insanlarla ilişki kurmaktan gittikçe uzaklaşmaktadır. Agnes'in getirdiği düzensizlik ayrıca gerçeğin ve Pierre'in altından kalkamadığı diğer insanlarla ilişkilerin şaşırtıcı doğasını da gösterir. Diğerleriyle ilişkiden geri durur, çünkü iletişim onun için gitgide güçleşmektedir. Dil gözlerinin önünde parçalanmaktadır: "Neden insanlar, 'oluyor,' derler? Kim bu 'olan,' benden ne istiyor? Neden insanlar 'yerde,' diyorlar da, 'üstünde,' ya da 'yanında,' demiyorlar? Böyle şeylere kafa yorarak çok zaman yitirdim. İstediğim sözcüklerin anlamı değil, oylumları ve devinen yapıları. Artık hiçbir şey aramayacağım... Sessizce, devinimsiz bekleyeceğim."[1]

Pierre, sığınağına yiyecek getiren annesine onunla konuşmaması için yalvarır – tümüyle kopmuş olmasının bir göstergesi. Bu tutumundan vazgeçtiği, herkes gibi bir yaşam sürmeye karar verdiğinde Agnes'in kendisini bıraktığını öğrenir. "Çok geç ya da çok erken. Birazcık daha direnci olsaydı, yeniden başlayabilirdik,"[2] der ve "daktiloyu ödünç istemeye gelen" ama geri dönmek için yalvardığı açık olan Agnes'i ucu ucuna kaçırarak, ölmek için sığınağına döner. Pierre'in annesi anlamaz ya da anlamak istemez ve onu yukarı çağırmaz.

Tragedya burada bir yanlış anlamaya dönüşür. Pierre'in annesi Agnes'in daktiloyu istemesini geri dönmek ve ailenin yaşamına katılmak için simgesel bir istek olarak algılamak yerine, yalnızca söze dökülen anlamını görmeseydi, Pierre dışlanmış ve sevgisiz ölmeyebilirdi. Adamov, nasıl yeni ve önemli bir dramatik araç, yani duygularını açıkça ortaya koyacak

1) Adamov, *Théâtre I* (Paris: Gallimard, 1953), s. 86.
2) a.g.y., s. 94.

yüreklililiği bulamadıklarından, kişilerin tartışılan konuya dolambaçlı göndermeleri ve böylece trajik yanlış anlamalara açık olmaları anlamına gelen dolaysız diyaloğu bulduğu kanısına kapıldığını açıklamıştır. Adamov daha sonraları diğer oyun yazarları, öncelikle de Çehov tarafından çoktan kullanılmış olan bir tekniği yalnızca yeniden bulduğunu anlamıştır.

Kuşatma çarpıcı bir oyundur. André Gide bu oyundan oldukça etkilenmişti; oyunun ölü bir yazarın büyüklüğünü, etkisinin ve gücünün yavaş yavaş tükenme sürecini ele aldığını sanmıştı – kendi kuşağının kavramlarını yeni bir çağın yapıtlarına uygulayan saygın bir yazın insanı açısından kesinlikle garip bir yanlış anlama. Çağdaş bir yazar için, *Kuşatma*'nın en çarpıcı yönü, kesinlikle, ölü kahramanın gerçekdışılığı, tümüyle anlamsız, hatta saçma olmasıdır.

Adamov'un, Büchner'in *Danton's Death* (*Danton'un Ölümü*) uyarlamasını, 1948 Avignon Festivali'nde sahneleyen büyük Fransız yönetmen Jean Vilar, *Kuşatma*'yı çağdaş birinin gözüyle görmüştür. Adamov'u "diyalog ve yapaylığın dantelli süslerine" karşı çıktığı, dramaya açık ve yalın sahne simgelerinin "kesin katıksızlığını geri getirdiği için"[1] övmüştür. Vilar bütün çağdaş tiyatroyu, Claudel'in "etkisini inanç ve sözcüğün yatıştırıcılığından alan"[2] tiyatrosuyla karşılaştırmıştır ve Adamov mu yoksa Claudel mi sorusuna yanıtı açık olmuştur: Adamov.

Gide ve Vilar'ın Adamov'a övgüleri, René Char, Jacques Prévert ve Roger Blin gibi diğer saygın yazın ve tiyatro adamlarının yorumlarıyla birlikte, Adamov'un sahneleyemediği için, 1950 baharında, içinde ilk iki oyununu okuyucuya sunduğu ince ciltte toplanmıştır. Bu yayıma istenilen tepki gelir; *Kuşatma*, 14 Kasım 1950'de Jean Vilar'ın yönetiminde Studio des Champs-Elysées'de başlar. Bundan üç gün önce, Adamov'un üçüncü oyunu *La Grande et la Petite Manœuvre* (*Büyük ve Küçük Manevra*), Fransız avant-garde'ının bir başka öncüsü, Jean-Marie Serreau tarafından, Roger Blin'in başrolüyle, Théâtre des Noctambules'de sahneye konmuştu.

Adamov'un kendisi *Büyük ve Küçük Manevra* başlığının, oyunda görülen, insanlığın, diğerini saran ve cüceleştiren büyük manevrasının karşıtı olarak toplumsal karmaşanın küçük manevrasını[3] gösterdiğini açıklamıştır; burada "manevra" sözcüğüne askeri ve psikolojik çift bir anlam yüklenir.

1) *La Parodie, L'Invasion*, s. 16.
2) a.g.y., s. 16.
3) Adamov, Carlos Lynes, Jr. "Adamov or '*le sens litteral*' in the theatre," *Yale French Studies*, no. 14, Kış 1954-5.

Büyük ve Küçük Manevra, Parodi'deki koşut yaşamları ve *Kuşatma*'nın arka planındaki toplumsal ve politik düzensizlik izleğini birleştirir. Devrimin etken ve özverili kavgasının lideri, onu tüm uzuvlarını yitirmeye sürükleyen, görülmeyen vaizlerin bağıran buyruklarını yerine getirmeye çalışan, gizli psikolojik güçlerin acı çeken kurbanının edilgenliği kadar yararsız gösterilir. Olay, zorba bir diktatörün baskısı altındaki bir ülkede geçer. Etken karakter, *le militant* (*militan*), polis devletinin güçlerine karşı utkulu bir savaşı yönetir; sonunda devrimcilerin utkularını kazanmak için zorbalık kullanmaya zorlandıklarını itiraf ettiği bir konuşmada yere yıkılır. Dahası, *militan*, kendi çocuğunun ölümüne de sebep olmuştur. Çünkü onun kışkırttığı kargaşa doktorun hasta çocuğa ulaşmasını engellemiştir. Eylemci, bir kez daha, el arabasında, hayranlık duyduğu kadın tarafından kalabalıkta ezileceği yola itilen kolsuz, bacaksız, sakat edilgen kişilik, *le mutilé*'den (*sakat*) daha fazlasını başaramamıştır.

Seslerin onu, ellerini koparacak makineye koymaya, onu ezecek arabanın önüne fırlamaya zorlayan buyruklarına boyun eğmesi gereken *mutilé*, açık biçimde, oyunda yazarın kendi davranışını somutlaştıran asıl kişiliktir: Organlarını yitirmesi, önceki oyunlarda N ve Pierre'in ölümleri gibi, insanlarla ilişki kuramamasının, sevgi duyamamasının doğrudan sonucu ve açıklanmasıdır. Eğer bir kadınla yaşayıp, ondan bir çocuğu olsaydı, vaizlerin seslerinin onun üzerindeki etkilerini yitireceklerini kendisi söyler;[1] kolunu bacağını yitirdiği kazalar, dışarıdan âşığı olan gizli polis görevlisi adına onu izler görünse de, zaman zaman onu gerçekten önemsediğini anıştıran sevdiği kadın, Erna'nın sevgisine tutunmada uğradığı yinelenen başarısızlıkları izler.

Adamov'un kendisi, son derece canlı ve ürkünç bir düşe dayanan oyunu, solun politik savaşında daha etkin bir rol almadaki başarısızlığını doğrulamak için bir çaba olarak yorumlamıştır. Dışarıdan bakan birine bu, *Büyük ve Küçük Manevra*'nın karmaşık içeriğinin eksik bir öyküsü olarak görülebilir. Oyun yalnızca (Adamov'un sonradan haksız yere inandığı gibi) politik yıldırıyı ortadan kaldırmada devrimcilerin çabalarının boşuna olduğunu tartışmakla kalmaz, çünkü bütün güç kesinlikle kaba kuvvete dayanmaktadır; bunun yanı sıra, çok çizgesel olarak, adaletin etkin savaşçısı ile onun kendi bilinçaltı usunun saçma güçlerinin edilgen kölesi arasında önemli bir benzerliğin olduğunu da gösterir. *Militan*'ı yaşamını tehlikeye atmaya, korkudan titreyerek karısını bırakmaya ve sonuçta kendi hasta çocuğunun ölümüne sebep olmaya zorlayan zorunluluğun, temelde, *mutilé*'yi mazoşistçe kendi yıkımına zorlayan bilinçal-

1) *Théâtre I*, s. 107.

tının amansız kendini yok edici buyrukları gibi aynı sevme yetersizliğinden kaynaklandığı gösterilir. *Militan*'ın saldırgan güdüleri *mutile*'nin kendisine karşı saldırganlığının aksi tarafıdır.

Olası yorumların belirsizliği *Büyük ve Küçük Manevra*'nın temel insan ikileminin yoğun ve acı çeken bir deneyiminin dramatik bir yansıması olarak, gücünün göstergesidir. Bu oyun ayrıca, Adamov'un düşüncelerini uygulamaya koymada gerek duyduğu teknik kaynakları kullanmada tek söz sahibi olduğunu da gösterir. Eylem yalnızca birbirini sinemasal bir kurgu akışıyla izleyen etkili zıtlıktaki sahnelerin art arda gelişi yönünde gitmez, ayrıca, tiyatronun düşünceleri ve psikolojik gerçekleri yalın ve somut imgelere dönüştürmesi gerekir, böylece bu "içeriğin ... kanıtının kesin, somut ve *bedensel* olarak, bu içeriğin kendisiyle karşılaşmalıdır,"[1] diyen Adamov'un düşüncesinin de kusursuz bir gerçekleşimidir. Bu, vurgunun, dramanın dilinden görünür eyleme kaymasına yol açar. Oyunun dili, Vilar'ın Adamov'un yapıtlarını karşılaştırdığı Claudel'in tiyatrosundaki gibi şiirin ana aracı olmaktan çıkar. Adamov'un açıkladığı gibi, "Dilin kendi başına işe yarayamayacağı bir boyutun ortaya çıkışını, bu bedensel devinimin büyümesinde görüyorum, ama, sonra dil bağımsızlaşmış bedensel devinimin ritmiyle kullanılınca, günlük konuşma, yine şiir denilebilecek ama benim yalnızca işlevsel olarak etkin demekle yetineceğim bir gücü yeniden kazanacaktır."[2] *Büyük ve Küçük Manevra*'da içeriğin, görülebilen, dışa doğru sözel bir söyleme dönüşümü gerçekleştirilir.

Kusursuzlaştırdığı araç Adamov'un istediği zaman kullanabilmesi için var olan bir araçtı. Tek sakıncası uygulama alanının darlığıydı; böylesine yalın ve genel sözcüklerle anlatılabilecek çok az temel insanlık durumu vardır. Öyleyken, bir sonraki oyunu *Le Sens de la Marche*'da (*Gidişin Yönü*) önceki oyunlarından birçok öğeyi ve konuyu içerse de Adamov, saplantılarını denetlemedeki gelişimini gösteren önemli bir yeni unsuru sunarken temel takıntıları için yeni bir söylem bulmada yine başarılı olmuştu. *Gidişin Yönü*'nde, kahraman ilk kez boyun eğmez ve karşı saldırıya geçer. Bu eylem, sorunlarının gerçek yaratıcısına yönelmeyebilir, ancak yine de eylemdir. Kahramanı, zorba bir babanın oğlu olan Henri, değişik kişiliklerde ortaya çıkan bu baba kişiliğiyle bir sürü öyküde karşılaşır: Askerliğini yaptığı kışlanın kumandanında, dinsel bir mezhebin, kızıyla bir süre nişanlı kaldığı liderinde, öğretmenlik yaptığı okulun müdüründe. Bunların hepsine boyun eğer, ancak eski evine geri gelip, babasının kötü niyetli masörünü evin zorbası ve kız kardeşinin âşığı olarak bulduğunda,

1) *La Parodie, L'Invasion*, s. 22.
2) a.g.y., s. 23.

onu boğar. Adamov'un gösterdiği gibi, onun yola çıktığı düşünce, "temel koşulların korkutucu olduğu, aynı durumların ölümcül biçimde yeniden oluştuğu bu yaşamda, bütün yapabileceğimiz, yanlış olarak asıl engel diye düşündüğümüz, ama gerçekte yalnızca kötücül bir dizinin son parçası olan şeyi yok etmektir."[1] Bu çok özgün bir düşüncedir ve en imgelemsel biçimde gerçekleştirilir. Önceki oyunların konularından bazıları, yine başarısızlığa uğrayan devrimciler, kahramanın sevme yetersizliği ve kız kardeş kişiliği gibi, yeniden ortaya çıkar.

Adamov, *Gidişin Yönü*'nden memnun olmamıştı ve bir başka düş ona yalnızca yeni bir oyun düşüncesini değil, bütün ve neredeyse hazır bir oyunun kendisini verdiğinde, onu bir süre kenara bıraktı. Ve bu oyun, *Le Professeur Taranne* (*Profesör Taranne*), Adamov'un gelişmesinde bir dönüm noktası oldu.

Oyuna adını veren profesör bir plajda teşhircilik yapmakla suçlanır. Saygın biri olduğunu ve ders vermek için yurtdışına, Belçika'ya bile çağrıldığını söyleyerek, suçlamaları öfkeyle yadsır. Ancak suçsuzluğunu savundukça, suçunu daha olası kılan çelişkilere düşer. Karakola gelen bir kadın onu tanır görünür – ama onu bir başka profesörle, Taranne'ın görünüş olarak andırdığı Menard'la karıştırmıştır. Sahne profesörün kaldığı otelde geçer. Taranne yine bir şeyle, plajdaki soyunma kabininde çöp bırakmakla suçlanır. Kabinde soyunmadığını söyleyerek karşı çıkar – ve böylece önceki suçlamaları doğrular. Polis bulduğu bir defteri çıkarır. Taranne onun kendisine ait olduğunu söyler, ama elyazısını okuyamaz. Dahası defterdeki sayfaların çoğu, Taranne hepsini kullandığını söylemekte dirense de, bomboştur. Profesöre, büyük bir geminin, onun yerinin şeref masasında ayrılmış olduğu yemek salonunun oturma düzenini gösteren bir kâğıt ulaştırılır. Jeanne, bir yakını ya da sekreteri, Profesöre gelen bir mektubu iletir. Belçika'dan, Üniversitenin rektöründen gelmiştir mektup. Bu, Taranne'ın savını kanıtlar! Ancak mektup aslında, öfkeli bir dille onu bir daha çağırmayacaklarını söylemektedir. Ders notlarının, ünlü Profesör Menard'ınkilerden çalındığı anlaşılmıştır. Taranne tek başına kalır. Geminin yemek salonunun oturma düzenini duvardaki askıya iliştirir – kâğıt boştur. Profesör, yavaşça, başta suçlandığı teşhirciliği sergileyerek soyunmaya başlar. Bir dolandırıcı olduğu ortaya çıktığından, kendini açığa vurur. Bu, inandırıcı bir kanıt bulamayarak kimliğine tutunmaya çalışmak, insanın karabasanıdır.

Oyunun "genel bir anlam verme, bir şey kanıtlama"[2] çabası olmaksızın düşlendiği gibi aktardığı düşünde, Taranne'a olan her şey, "Ben Profesör

1) *Théâtre II*, s. 11.
2) a.g.y., s. 12."

Taranne'ım," diye bağırmak yerine "Ben *Parodi*'nin yazarıyım,"[1] diye bağırmasının dışında bir değişiklik olmadan Adamov'un kendi başına gelmiştir.

Adamov, *Profesör Taranne*'ın bir oyun yazarı olarak gelişiminde çok önemli bir yeri olduğuna inanmıştı. Görülen bir düşü aktarmada, görüldüğü gibi, kararlı bir eşiği geçmeye çalışmıştır. Oyunlarının birinde ilk kez, belli bir yeri, gerçek dünyada var olan bir yerin ismini kullanmıştır. Taranne, yurtdışında, Belçika'da ders verdiğini öne sürer ve bu ülkeden geldiği, üzerindeki Belçika Aslanı, aslanlı puldan belli olan bir mektup alır. "Bu önemsiz görünüyor ancak ilk kez hiç kimsenin olmayan şiir ülkesinden çıkmış, nesneleri adlarıyla çağırmaya kalkışmıştım."[2]

Ve gerçekten, *İtiraf*'ın acı çeken, yalnızlık duygusundan ve bu kitapta anlatılan ayrılıştan acı duyan yazarı için, gerçekle, kendi karabasanlarının dışındaki dünyanın gerçeğiyle ilk kez, yalnızca bir karabasanda duyulan gerçek bir ülkenin ismi yoluyla da olsa, ne denli zayıf olursa olsun, bir bağ kurmuş olmak, ileriye doğru dev gibi bir adımdı. Kuşkusuz, *İtiraf*'ta Adamov, kendi yaşamından gerçek sahneler betimlemişti. Ancak kendi çektiği acının aşağılayıcı açıklanışı ile (Taranne'ın teşhirciliğinin anımsattığı), kendi dışında bir gerçeği anlama ve onunla yüzleşme becerisini gösteren, düşleme dayalı yaratıcı yazma sürecindeki gerçek dünyayla uğraşabilme yetisi arasında uçsuz bucaksız bir fark vardır.

Maurice Regnaut'nun, Adamov üzerine yazdığı ayrıntılı bir yazıda belirttiği gibi,[3] *Profesör Taranne*, Adamov'un gelişiminde bir başka önemli aşamayı gösterir. Önceki oyunlarda, yaşamın boşunalığı ve absürdlüğü ile ilgili duygularını anlatmak için kişilik çiftlerinde sonunda aynı yere –belirgin biçimde hiçbir şeye– çıkan, temelde çelişen iki tutumu gözler önüne sermişti: Memur ve N, Pierre ve durumundan hoşnut annesi, *militan* ve *mutilé*, Henri ve devrimciler. Profesör Taranne'ın dayandığı düş onu ilk kez, olumlu ve kendini yok edici davranışların aynı anda tek bir kişilik halinde kaynaştırabilme aşamasında –bir yurttaş olarak değerini ve bir bilim adamı olarak başarılarını ortaya koyma ediminde– gösterir. Taranne bunların düzmece olduğunu ortaya çıkarır. Ve oyunun, maskesiz bir dolandırıcıyı mı, yoksa savlarını yok etmeye yönelmiş koşulların akıl almaz bir oyunuyla karşı karşıya kalmış suçsuz bir insanı mı göstermek istediği açık değildir. Aslına bakılacak olursa, Adamov kendini Taranne'la özdeşleştirdiği için, ikincisi daha savunulur görülmektedir;

1) a.g.y., s. 12.
2) a.g.y., s. 13.
3) Maurice Regnaut, "*Arthur Adamov et le sens du fétichisme*", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 22-3, Mayıs 1958.

Adamov düşünde "Ben *Parodi*'nin yazarıyım," diye bağırmıştı zaten ve kuşkusuz öyleydi de, öyleyken ardı ardına gördüğü karabasanlar bu söylediğiyle uyuşmuyordu. Kuşkusuz, tüm eylem yararsız ve absürd ise, bu durumda bir oyun yazmış olma ya da Belçika'da ders vermiş olma savı, son durumda hiçbir şeyin savı oluyordu; ölüm ve ilgisizlik tüm başarıların üstünü örter. Böylece, *Profesör Taranne*'da başkişi hem etken bir bilim adamı ve dolandırıcı, hem saygın bir yurttaş ve teşhirci, hem de iyimser, çalışkan bir erdemlilik örneği ve kendini yok eden, miskin bir kötümserdir. Bu, Adamov'a açıkça belirlenmiş psikolojik güçlerin şematik anlatımlarının yerini alacak üç boyutlu, kararsız kişiliklerin yaratılması yolunu açmıştır.

Adamov, *Profesör Taranne*'ı 1951'de iki günde yazmıştır. İlk iki oyununu tamamlaması iki yılını almıştı – yaratıcı bir çabaya dönüştürerek nevrozuna hâkim olması, ne denli başarılı olduğunun açık bir göstergesidir.

Profesör Taranne'ı yazmak için ara verdiği *Gidişin Yönü*'nü tamamladıktan sonra, daha önceden kafasına takılan bir konuya dönmüştür: Çağın karmaşası, toplumsal karışıklık ve işkence. *Tous Contre Tous (Herkes Herkese Karşı)*'da yine başka ülkelerden akın eden sığınmacılarla kaynayan bir ülkedeyizdir; onları tanımlamak kolay olacaktır, çünkü hepsi de topallamaktadır. Başkişimiz, Jean Rist karısını bu sığınmacılardan biriyle gitmesi sonucu yitirir ve onlara karşı atıp tutan bir kışkırtıcı olur. Kısa bir süre ipler elindedir ancak politika çarkının tekerlekleri döner ve işkenceciler işkence görenler olduğunda, kendini topallıyor gösterip, sığınmacı olduğunu söyleyerek tutuklanmaktan yakayı kurtarır. Sığınmacı bir kızın sevgisiyle ayakta durarak, belirsizlik içinde yaşar. Bir başka karışıklık olduğunda ve sığınmacılar yine işkence görenler tarafına geçince, gerçek kimliğini açıklayarak belki kurtulabilir. Ne ki, sığınmacıların ünlü düşmanı olduğunu göstermekle kızın sevgisini yitirecektir. Bunu yapmaya karşı çıkar ve ölüme gider.

İşkenceci ve işkence kurbanı Jean Rist Adamov, yine bir karakterde iki karşıt eğilimi kaynaştırmakta –*Profesör Taranne*'da olduğu gibi eş zamanlı değil, ardışık olarak zaman içindeki iniş çıkışlarla– ve bu yüzden daha az başarılı olmaktadır. Aşk için kendini kurban etmeyle bitiş, dramanın çok daha değişik olan romantik geleneğindeki duygusal kahramanlığa bir geçiş diye eleştirilmiştir. Bu haksızlık olabilir: Jean Rist'in kendini kurtarmaya yanaşmaması, bir yazgı yüzünden intihara boyun eğme edimi olarak da yorumlanabilir. Oyunun sorunu (Adamov'un kendi görüşü), ele aldığı sorunların gerçeğini kavramadaki başarısızlığıdır. Bunun Yahudi sorunu ya da en azından ırkçılığı cezalandırma sorunu olduğu açıktır.

Öyleyken, kişilerini haritada belli bir noktadaki, tarihte belli bir andaki iyi belirlenmiş bir toplumsal çerçeveye oturtmayarak yazar, kendini konuya açıklık getirmek fırsatından yoksun bırakır; konunun doğru ve yanlışlarını açıklayacak geri planını oluşturamaz: Sığınmacılar neden söz konusu ülke yurttaşlarının işlerini ellerinden almışlar? Yurttaşları onları yeniden dışlamada haklılar mı? Adamov'un kendisi de bu aksaklıkları görmüştür. Bir taraftan, Adamov'un söylediğine göre, böyle bir kavgada bütün tarafların aynı ölçüde suçlu olduğunu göstermek istemişti, öte yandan, kurbanların çoğunu iyi insanlardan seçtiğini kabulleniyordu çünkü onlara masumca acı çektirtilebiliyordu. Ama, "yerin belirsizliğinin, kişilerin çizimselliğinin, durumların simgeselliğinin sebep olduğu kısıtlamanın sıkıntısını çektim, ama toplumsal bir çatışmayı ele alacak ve onu arketiplerin dünyasından kopuk görecek gücü kendimde bulamadım,"[1] diye eklemiştir.

Adamov *Profesör Taranne*'da gerçek dünyaya bir göz atma yürekliliğini bulmuştu, düşte bile olsa. Nitekim, çok benzer konuları olan iki oyunla bir düşler dünyasına dönmeye karar vermiştir: *Comme Nous Avons Eté* (*Nasıl İdiysek*, Mart 1953'te *Nouvelle Revue Française*'de yayımlandı) ve *Les Retrouvailles* (*Gidermeler*, tarihsiz, ancak 1952 olabilir). İki oyun da, yetişkin bir adamın tam evliliğin eşiğindeyken çocukluk çağlarına geri dönüşleriyle ilgilidir. *Nasıl İdiysek*'te, A, evlenmek için evden çıkmadan önce odasında kestirmektedir. İki kadın, anne ve teyze, eve girdiğine inandıkları küçük bir oğlanı aramak için içeri dalarlar. A onları tanımaz, ancak oyun ilerledikçe yavaş yavaş, kendisi iki kadının aradığı küçük oğlana dönüşür. *Gidermeler*'de Edgar, biri yaşlıca biri genç iki hanımla tanıştığında, hukuk öğrenimi gördüğü Montpellier'den, Belçika sınırına yakın evine gitmek üzeredir ve genç olanla nişanlanırken, yaşlı kadının evinde kalmaya boyun eğer. Edgar yeni nişanlısını ihmal eder ve kız bir tren kazasında ölür. Sonunda eve döndüğünde onu orada bekleyen eski nişanlısının da bir tren kazasında öldüğünü öğrenir. Annesi onu zorla bir çocuk arabasına bindirir ve iterek sahneden çıkarır.

Bunlar çok belirgin psikolojik anıştırmaları olan düş oyunlarıdır; ikisi de oğullarının bir başka kadınla yetişkin bir ilişki kurmasını engellemeye çalışan anne kişiliğine karşı saldırıdır. Adamov, *Nasıl İdiysek*'i ona toplu oyunlarının baskısında yer vermeyecek kadar yadsımıştır (Ne ki, 1957'de bir İngilizce çevirisinin basımına izin vermiştir).[2] Aşamalı sahne değişimleri ve iki çift anne-nişanlı kişiliği yaratma yoluyla oluşturduğu düş

1) *Théâtre II*, s. 14.
2) Adamov, *As We Were*, çev. Richard Howard, *Evergreen Review*, I, 4, 1957.

atmosferi ile teknik olarak en karmaşığı olan *Gidermeler*, Adamov'un toplu oyunları içinde yayımlanmıştır. Ancak önsözünde oyunu, görmediği, yalnızca oluşturduğu bir düş olarak yadsır. Bu arada, "*Gidermeler* benim için en önemlisi olmuştur; çünkü oyunu bitirip, yeniden okuyup, iyice inceledikten sonra yarım düşleri ve aile çatışmalarını kullanmaya son verme zamanının geldiğini anladım. Ya da daha genel sözcüklerle söylenecek olursa, sanırım *Gidermeler* sayesinde, onu yazmamı sağladıktan sonra artık yazmama engel oluşturan her şeyi tükettim,"[1] diye açıklama yapar.

Başka bir deyişle Adamov, hâlâ onun insanlığın durumuna bakışının söylemi yoluyla da olsa, sahneyi yalnızca kendi ruhunun yayılımıyla değil, dışarıdan gözlenen nesnel insanlar olarak kendi istekleriyle var olan kişilerle doldurabilecek bir oyun yazabileceğini duyumsadığı bir noktaya gelmişti. Bu oyun Absürd tiyatronun başyapıtlarından biri olan *Ping-Pong*'du.

Ping-Pong, iki adamın –oyun başladığında bir tıp öğrencisi olan Victor ile güzel sanatlar öğrencisi olan Arthur'un– yaşam öyküsünü anlatır. Madam Duranty kafesinde buluşup, oradaki tilt makinesiyle oynarlar. Makine onları, şirketin görevlisinin içine atılan paraları toplamaya gelişini izledikleri için bir yatırım aracı olarak; düzeltilebilecek aksaklıkları olduğu için bir teknik sorun olarak ve şiirsel içgüdülerine bir meydan okuma olarak –makinenin de kendine özgü bir şiiri vardır, yanıp sönen ışıkları ve diğer bazı yönleriyle bir sanat yapıtıdır– fazlasıyla büyülemektedir. Victor ve Arthur makineyi geliştirmeyi düşünürler. Bir yolunu bulup, onu denetleyen şirketin merkezine girerler ve makine yavaş yavaş düşlerini ve duygularını denetlemeye başlayarak yaşamlarına egemen olur. Eğer âşık olurlarsa, bu, şirkette çalışan kızdır. Aralarında tartışırlarsa kız ve makineyle ilgilidir. Çevrelerindeki toplumla ilgileri, politik ve toplumsal gelişmelerin tilt makinelerinin yükselişi ya da düşüşüne bağlantısıyla belirlenir.

Ve yaşlanırlar. Son sahnede onları ping-pong oynayan, bir oyun makinesine yaşam boyu saplantıları kadar çocuksu ve anlamsız bir maç yapan, iki yaşlı adam olarak görürüz. Victor yere yığılır ve ölür. Arthur yalnız kalır.

Ping-Pong, Adamov'un ilk oyunu *Parodi* gibi, insan çabasının boşunalığıyla ilgilidir. Ancak, *Parodi*, ne yaparsan yap sonunda öleceksin iletisini taşırken, *Ping-Pong* bu savı destekleyen güçlü ve bütünlüğü olan bir tartışma sağlar – ayrıca insan çabasının çoğunun *nasıl* ve *neden* boşa gittiğini de gösterir. Onlara güç, para ve kadınlar üzerinde etki vaat eden bir makinenin, bir şeyin karşısında yenilmekle, Arthur ve Victor yaşamlarını boşuna hayallerle tüketmiş olurlar. Onları, düşlerine ulaştıracak, kendisi

1) *Théâtre II*, s. 15.

ile bir hedef nokta olan bir makine yaparak, yaşamlarının, kendi içinde gerçek düşler olan bütün değerlerini saptırırlar – yaratıcı içgüdülerini, sevebilme yeteneklerini, toplumun bir parçası olma duygularını. *Ping-Pong* insanın yanlış bir nesneye taparak, bir makinenin, bir ereğin ya da bir ideolojinin tanrılaştırılması yoluyla yabancılaşmasının güçlü bir görüntüsüdür.

Ping-Pong'daki tilt makinesi yalnızca bir makine olmaktan çok başka bir şeydir; bir düzenin ve bir düşünce kütlesinin ana parçasıdır. Amaç – tilt makinelerinin geliştirilmesi– bir ideale dönüştüğünde, bu ideal kendisini kendi güç kavgaları, kendi oyunları ve politikası olan bir düzende biçimlendirir. Bu ideal için çalışanlar içinse, tam anlamıyla bir ölüm kalım sorunu haline gelir. Oyundaki karakterlerin bir kısmı düzenin sunuluş biçiminde, ya da onun içindeki güç kavgasında tahrip edilirler. Bütün bunlar büyük bir öfke, ciddiyet ve yoğunlukla yürütülür. Ve bunların hepsi ne içindir? Çocukça bir oyun, bir tilt makinesi – bir hiç için. Ancak, insanların gerçek dünyada yaşamlarını adadıkları amaçların çoğu –iş, politika, sanat ya da bilimsel çalışma– Arthur ve Victor'un saplantılarından gerçekte farklı mıdır? *Ping-Pong*'un bu soruyu çok şematik olarak sorması, onun gücü ve güzelliğidir. Adamov, bir tilt makinesini tüm insan uğraşısının hedeflerinin inandırıcı görüntüsü düzeyine çıkarmadaki güç görevi yerine getirir. Bu görevi de, kişilerini bu absürd aletin en absürd özelliklerinden kulağa son derece doğal gelen bir inanç ve saplantıyla söz ettirdiği o şiirsel güçle yapar.

Oyunda gerçeklik ve düş tam ölçüsündedir; zaman ve yer inandırıcılık taşıyacak kadar gerçektir, öte yandan olayın geçtiği dünya, kişilerinin saplantı alanlarının dışındaki her şeye sımsıkı kapalıdır. Bu, oyun yazarının gerçekçilikten yoksun olmasından değildir; bu, doğrudan doğruya karakterlerin, onları gerçek dünyanın, bizim dünyayı onların sınırlı görüş alanından görebileceğimiz kadar dar bir parçasına, beceriyle sığdıran takıntılarından ortaya fırlar.

Ping-Pong'daki karakterler baştan aşağıya gerçekçi bireylerdir. Artık yalnızca denetimleri dışındaki güçler tarafından zorlanmadıkları ya da eylem süresince uykuda gezerler gibi devinmediklerinden, yaşamlarını belirlemede bir parça özgürlükleri vardır – Arthur ve Victor'un kendilerini tilt makinesine adama kararlarını gerçekten de izleriz. Ve Victor ikisinden daha gerçekçi olanı, Arthur da bir ozan olsa artık yalnızca birbirlerini tamamlayan özelliklerin bir örneği değildirler.

Ping-Pong'un belki de en ilginç özelliği eylem ile diyalog arasında bir iç çelişkinin, diyalektik bir ilişkinin kurulma biçimidir. Bu yalnızca okun-

duğunda tümüyle anlamsız gelecek bir oyundur. Tilt makinesinin geliştirilmesiyle ilgili konuşmalar saçma sapan gelebilir: Oyunun anlamı kesinlikle, oyuncunun bu saçma sözleri şiirin en etkili okunuşuna değer bir inandırıcılık derinliğinde ulaştırdığı anda ortaya çıkar. Ayrıca, onunla birlikte oynanmaktansa metne *karşı* oynanması gereken bir oyundur. Bu, Adamov'un *Kuşatma* için yarattığını sanıp, daha sonra Çehov'da bulduğu dolaylı diyaloğa benzer bir yöntemdir, ancak burada yöntem daha değişik bir düzeye çıkarılır. Çehov, dolaylı diyalogları, gerçek düşüncelerini gösteremeyecek kadar utangaç olan kişilerinin duygularını önemsiz konuların ardına gizledikleri durumlarda kullanmış. Burada karakterler absürd önerilere öylesine inanırlar ki, saçma sapan düşünceleri bir öngörü tutkusuyla öne sürerler. Çehov'da gerçek duygular anlamsız bir incelik ardında bastırılır; *Ping-Pong*'da sanki ölümsüz gerçeklermiş gibi öne sürülür.

Adamov, *Ping-Pong*'un oluşumunun ilginç bir öyküsünü anlatmıştı. Daha oyunun geri kalan bölümünün konusuna karar bile vermeden, iki yaşlı adamın ping-pong oynadığı son sahneyle başlamış. Bütün bildiği, bir kez daha, sonunda insanın bütün çabasının aynı anlamsızlığa –ölüm her şeyi son absürdlüğe indirgemeden önce kalan zamanı bunakça geçirmeye– çıktığını göstermek isteğiydi. Ancak Adamov, "bu garip çalışma yöntemi çelişkili olsa da, beni kurtardı. Bir kez inanınca her zaman olduğu gibi bütün insanlığın yazgısının kimliğini gösterebilirdim... Kişileri oynatmada, durumlar yaratmada özgür olduğumu anladım,"[1] diyordu. Olayın merkezine bir tilt makinesi yerleştirmeye karar verince, dahası olayın zamanını (şimdiki) ve yerini (Paris'e çok benzeyen bir yer) belirginleştirme zorunluluğunu da duydu.

Yine de, *Ping-Pong*, Absürd tiyatro sınıflandırmasına girer; insanı, amaçsız çabalar, bunama ve ölümle sonuçlanacağı kesin, sonuçsuz bir eylemin çılgınlığına kapılmış gösterir. Tilt makinesi de bir simgenin belirsizliğinin bütün büyüleyiciliğini taşır. Kapitalizm ve büyük kurumlar anlamına gelebilir. Ancak aynı biçimde, taraftarlarından bağlılık ve özveri isteyen düzenini ve güç aracını yayan herhangi bir dinsel ya da politik bir ideoloji anlamına da gelebilir.

Ne var ki, oyun üzerinde çalışırken Adamov, böyle genel insan sorunlarıyla uğraşan tiyatro düşüncesinden uzaklaşmaktaydı. *Ping-Pong*'u iki nedenle eleştirdi – ilki, son sahne, oyunun geri kalanından önce yazıldığı için, konuyu önceden belirlemiş ve biçemini engellemişti; ikincisi, aşağıdaki şekilde kalan şirketin doğası idi:

1) a.g.y.

Şirket alegoriden yarım yamalak ayrılmakta. Aslında, yıllar içinde şirketin iç örgütlenmesini değiştiren toplumsal gelişmeler tam olarak gösterilmiyor, böylece insan bir taraftan toplumun durumu, diğer taraftan da zamanın akışını yeterince duyumsamıyor. Eğer, "parayla çalışan makine"yi ele alacak kadar ileri gittiysem, büyük toplumsal makinenin tekerleklerini de tilt makinesinin yay ve kapaklarını incelediğim titizlikle incelemek zorundaydım. *Ping-Pong*'dan daha kesin bir zaman ve yerde geçen yeni bir oyunda sürdüreceğim inceleme bu.[1]

1955'in başlarında, toplu oyunlarının ikinci cildine giriş yazdığında üzerinde çalışmakta olduğu bu oyun *Paolo Paoli* idi, oyun bir sonraki yıl tamamlandı ve Roger Planchon'un göz kamaştıran genç topluluğu tarafından 17 Mayıs 1957'de Lyon'da gösterildi. Bu oyun Adamov'un Absürd tiyatroyu bırakıp, çağdaş sahnenin aynı ölçüde önemli bir alanına – Brecht'in "epik tiyatro"suna yakınlaşmasının başlangıcıdır. Brecht'i çağdaş oyun yazarlarının en büyüğü olarak görmeye başlamış ve onu dünya tiyatro yazınının en saygı duyduğu oyun yazarları arasında olan Shakespeare, Çehov ve Büchner ile aynı yere koymuştur. Kendini dürtü ve saplantılardan kurtarıp, kendi yaşantısının dışındaki örnekleri izleme özgürlüğünü yaşıyordu (Daha önce Büchner ve Çehov'dan çeviriler yapıp uyarlamıştı).

Paolo Paoli, Birinci Dünya Savaşı'nın patlama nedenlerini gösteren ve kâr üzerine kurulu bir toplumda onun sebep olduğu yok edici güçler arasındaki ilişkiyi gösteren epik bir dramadır. Oyun 1900-1914 dönemini kapsar. On iki bölümün her birinden önce dönemin arkaplandaki toplumsal durumu gözler önüne serilir – zamanın gazetelerinden alıntılar, günün ünlü ezgileri eşliğinde bir ekrana yansıtılır.

Birinci Dünya Savaşı'nın çıkışında payı olan politik, toplumsal ve ulusal güçlerin küçük bir evrenini ortaya koymak için, kişiler ustalıkla seçilmiştir. Adamov'un bir oyun yazarı olarak yeteneği, bütün bunları –son derece inandırıcı biçimde– yalnız yedi kişilik bir oyuncu kadrosuna sıkıştırmasındaki ustalıkta ortaya çıkar.

Paolo Paoli, az bulunan kelebeklerin pazarlayıcısıdır; Florent Hulot-Vasseur, bu kelebeklerin toplayıcısı ve Paolo'nun müşterisi, devekuşu tüyü alımcısı ve imalatçısıdır. Ayrıca Paolo'nun Almanya doğumlu karısı Stella'nın da âşığı olur. Bir rahip ve bir yüzbaşının karısı; kiliseyi ve ırkçı milliyetçiliği temsil ederler. Bir işçi ve sendikacı olan Robert Marpeaux ve onun genç karısı takımı tamamlar.

1) a.g.y., s. 17.

Ping-Pong'da tilt makinesinin oynadığı rolün yerini, *Paolo Paoli*'de daha az absürd olmayan mallar almıştır – kelebekler ve devekuşu tüyleri. Öyleyken, bu alıp satılan ve imal edilen mallar çok daha fazla gerçeklik taşır. İlk sahneden önce gösterilen gazete alıntılarının birinde söylendiği gibi, devekuşu tüyleri ve onlardan yapılan ürünler 1900'de Fransa'nın dördüncü büyük dış satım ürünleriydi. Adamov bu anlamsız malların ticaretinin politik ve toplumsal kirlenmeyi ne ölçülerde etkilediğini çok güzel gösterir: Paolo'nun işi Korsikalı küçük bir memur olan babasının Şeytan Adası'nda bir kamu görevlisi olarak çalışmış olmasına bağlıdır. Bu, genç adamın adadaki mahkûmları yarım gün ve boğaz tokluğuna kelebek avlamaları için örgütlemesine olanak sağlamıştır. Genç işçi Marpeaux, küçük bir suçtan cezasını çekerken, anakaraya oradan da Venezuela'nın bataklıklarına kaçmıştır; geçimi, yakaladığı kelebeklere bağlı olduğundan, yaşamı Paolo'nun ellerindedir. Çin'de sorunlar başlayınca, orada kelebek avlamak güçleşir ve az bulunur Çin kelebeklerinin fiyatları artar. Kardeşi Çin'de misyoner olan rahip, Paolo'ya bu malları sağlayabilir ve böylece, Adamov birkaç vuruşla, son derece absürd bir ticari nesne ve Fransız ceza sistemi, dış politika ve kilisenin yaptıkları arasındaki ilişkiyi göstermiş olur. Aynı şey Hulot-Vasseur'ün devekuşu tüylerinin Boer savaşıyla ilişkisinde de geçerlidir ve konu geliştikçe fabrikasının işçi ve sendika sorunları ile Alman rekabetine karşı mücadelesi oyunun dar alanında çok inandırıcı bir biçimde konur.

Ping-Pong'da olduğu gibi, karakterlerde, sattıkları absürd mallarla temsil edilen, para ve güç elde etme saplantısı vardır. Paolo, bir süre de olsa, kelebek kanatlarından yapılan bir sürü ıvır zıvır imalatçısı olarak para kazanır – küllük, tepsi ve kilisenin etkin olduğu dönemde kazanç getiren ve kilise etkinliğini yitirip, Alman rekabeti çirkin kafasını çıkardığında hızını yitiren dinsel resimler. Karısına açtığı şapka dükkânı onu yitirmesine sebep oldu; bu dükkân için gereken devekuşu tüylerini sağlayan Hulot-Vasseur'ün metresi olmuştu karısı. Almanya doğumlu Stella, ayrıca Avrupa Milliyetçiliğinin absürdlüğünü de yaşar; Fas konusunda Almanya'ya karşı tepkilerin en çok yoğunlaştığı dönemde Fransa'dan ayrılır çünkü insanlar ondan Alman olduğu için nefret etmektedirler ve Alman komşuları bir Fransızın karısı olduğu için onu rahatsız etmeye başlayınca Birinci Dünya Savaşı başlamadan hemen önce Fransa'ya döner.

Saplantıları olmayan karakterler yalnızca Marpeaux ve karısı Rose'dur (bir süre Paolo'nun metresi olmuş olsa da). Marpeaux yasadışı yollarla Venezuela'dan döndüğünde, Paolo, ona af çıkana dek Fas'a gidip kelebek avlamasını önerir (Fas bunalımı fiyatları yükseltmiştir). Kuşkusuz Fas

çok tehlikeli bir yer olmuştur; Fransızlar yerli halkla savaşmaktadır. Ve burada oyunun özü yatar –yalnızca kelebek alınıp satılan absürd bir mal olarak görünür– *gerçekte* alınıp satılan, kelebek peşinde sağlığını ve güvenliğini satmak zorunda olan insandır. Ticaretin en önemli nesnesi, kendisi de bir mala dönüşen insandır (Adamov'un Gogol'un *Ölü Canlar* romanından yaptığı dramatizasyonun özü de budur). Dahası, mallar ölümcül bir tutkuyla alınıp satılmaktadır; ticaret savaşa yol açar.

Toplumsal düzenin kurbanı Marpeaux neyin tehlikede olduğunu anlar. Affedildiğinde (Fransa ve Almanya arasında, Fas nedeniyle bir savaşın çok yakın göründüğü ve gönüllülerin affedilebileceği bir sırada) Fransa'ya döner ve sosyalistlere katılır. Hulot-Vasseur'ün fabrikasında çalışırken, rahip tarafından yürütülen "sarı" Katolik sendikaya karşı çıkar ve ayrıca kışladaki askerlere barışçı bildiriler dağıtır. Ondan kurtulmak için rahip, savaşan güçleri birbirine düşürdüğünü söyleyerek onu ihbar eder. İlk birlikler savaşa gönderildiğinde Rose, Paolo'ya Marpeaux'nun tutuklandığını söyler ve bu Paolo'da nedense inandırıcı olmayan bir değişikliğe yol açar, oyunun kapanış konuşmasında parasını bundan sonra, sonu gelmeyen haksız değişim çemberinde, gereksiz malların alım satımında kullanmak yerine, onu açlara ve gereksinim duyanlara yardım için kullanacağına dair yemin eder.

Paolo Paoli, politik bir oyun olarak ustaca oluşturulmuş ve yönetilmiş, politik bir tartışma olarak çok özgün olmayan bir oyundur (Paolo'nun son konuşması, Marksist ekonomi açısından bile pek anlam taşımaz: Sağ kanat baskısının kurbanlarına yiyecek için harcanan para, kapitalist para değişiminden kesinlikle tümüyle çıkarılamaz). Öyleyken, oyun bir *tour de force** olarak Adamov'u, elindeki özdeği oluşturma, yapma ve yoğunlaştırmanın akıl almaz güçleriyle ele alan, bu özdeğin egemen efendisi olarak gösterir.

Ortaya çıkan soru – bu sağlam oluşturulmuş didaktik savunma, çok daha az özen gösterilerek oluşturulmuş *Parodi, Büyük ve Küçük Manevra* ya da *Profesör Taranne* gibi oyunların insanı bırakmayan, düş benzeri gücüne eşit midir? Ele alınmasındaki ustalığa karşın, *Paolo Paoli*'nin son derece belirgin toplumsal çerçevesi, derinlik, hatta inandırıcılığı açısından, *Ping-Pong*'un daha belirsiz, daha genel, ama bu yüzden de sımsıkı kucaklayan görüntülerine eşit midir?

Adamov'un *Parodi*'den *Paolo Paoli*'ye geçişinin, nevrozun karabasanından ve yoğun kişisel acılardan sanatçının yaratıcı gücü yoluyla kurtuluşu gösterdiğine hiç kuşku yoktur. Tüm yazın tarihinde, yüceltmenin

* *tour de force*: *keramet, ustalık.*

yaratıcı aşamalarının iyileştirici gücünün daha başarılı bir örneğini bulmak güçtür. Bu oyun dizisinin yazarının günlük yaşamın gerçekleriyle uğraşmasının önüne dikilen engellerin birer birer yıkılışını; ona egemen olmuş karabasanları kendisinin biçimlendirip, istediğini yaptıracağı tek özdeğe çevirmek için gereksinimi olan güveni kazanmasını izlemek, büyüleyici bir şeydir. İlk oyunları, bilindiği gibi, onun bilinçaltının, sahneye korkutucu düşlerin aslına sadık örnekleri olarak yansıtılan görüntüleriydi. *Paolo Paoli*, bilinçli hazırlanmış ve ölçülü oluşturulmuştur. Öyleyken, ölçü ve bilinçli yönlendirmede elde ettiği bu aşamanın, ilk yapıtlarına manyetik ve şiirsel özelliklerini kazandıran nevrozun incelikli coşkusunun ve kalıcı gücünün yitimini gösterdiği de tartışılabilir. Dahası, saldırısını politik ve toplumsal alana yoğunlaştırarak, Adamov, görüş açısını da daraltmıştır.

Eğer *Büyük ve Küçük Manevra*'da küçük manevrayı ve büyük manevra yerine geçen toplumsal kavgayı cüceleştiren insan çabasının her şeyi saran absürdlüğünü temsil eden, devrimcilerin boşuna savaşı idiyse, o zaman *Paolo Paoli*'de küçük manevranın boyutları büyür ve büyük manevra da, güçlükle algılanan bir geri plana çekilir. "Hepimiz biliyoruz," der oyunun başlarında devrimci lider, "ölüm çevremizde. Ancak kendimizi bu düşünceden uzak tutacak yürekliliği göstermezsek, geleceğin beklentilerinden uzaklaşacağız ve bütün özverilerimiz boşa çıkmış olacak."[1] *Paolo Paoli*'nin özündeki tartışma budur. Oyunun başlarında Adamov kendi keskin ironik yorumunu yapmıştı: Devrimci lider bu meydan okuyucu sözleri söylediği anda, sesi yavaşlar, gevşer ve sonunda yere yığılır.

Adamov daha sonraki konumunun ne anlama geldiğinin ayrımına varacak kadar keskin bir düşünürdür. İlk döneminde insanlığın durumunun saçmalığı üzerine yoğunlaşmış, sonra, "tiyatro, aynı anda ama ayrımını iyi yaparak, nesnelerin sağaltılabilen ve sağaltılamayan yönlerini göstermelidir. Sağaltılamayan yönü, hepimiz biliyoruz, ölümün kaçınılmaz oluşudur. Sağaltılabilen toplumsal olandır,"[2] düşüncesine bağlı kalmıştır.

Ping-Pong'un Adamov'un en nitelikli başarısı olarak görülmesinin nedeni, onun insanlığın durumunun sağaltılamaz ve sağaltılabilir yönleri arasındaki son derece duyarlı dengeyi sürdürmeyi başarmasıdır. Tilt makinesi, bütün aldatıcı özdeksel ve ideolojik hedeflerin yerine geçer; onunla oynamak, hırs, kendini arama ve diğer insanlara egemen olma dürtüsünü açığa çıkarır. Böyle aldatıcı amaçların kurbanı olmak için zorunluluk

1) *Théâtre I*, s. 136.
2) "*Qui êtes-vous Arthur Adamov?*", *Cité Panorama* (Planchon's Théâtre de la Cité program dergisi), Villeurbanne, no. 9, 1960.

yoktur, böylece oyunda toplumsal bir ders *vardır.* Öyleyken, ölüme karşı insan çabasının absürdlüğü hiç unutulmaz ve sonunda etkileyici ve zorlayıcı bir görüntüyle gözler önüne serilir. Öte yandan *Paolo Paoli*'yi yalnızca aşırı basitleştirilmiş ekonomik ve toplumsal kuramların zorla sokulması değil, bir doruk noktası ve çözüm sağlamak için tümüyle olumlu, böylece gerçek insan kişiliğinden uzak Marpeaux'nun ve bir noktaya dek olumsuz bir kişilik olan Paolo'nun daha da az inandırıcı olan değişiminin sunuluşu da aksatmaktadır. Bu soylu kişilik ve bu soylu eylem, yazarın nesnelerin sağaltılabilen yönlerini savunmasının açık sonucu, insanlığın sağaltılamayan yönünü göz ardı etmeye yol açmaktadır. Marpeaux'nun son çare olarak çırpınışları *Parodi*'deki memurunkiler kadar boşunadır – tutuklanır, ne yaparsa yapsın savaş patlar. Yazar bunu yine de, tarihin belli bir dönemindeki toplumsal koşulların ya da tekil düşmanların kötülüğüne bağlı olarak, soylu bir başarısızlık olarak göstermek zorundadır. Politik tiyatroya, dokunaklı yanlışlıkların girdiği önyargılı nokta budur. Bu tehlikenin çok iyi ayrımında olan Brecht, başarılı oyunlarının bazılarında (*Cesaret Ana, Galileo*) olumlu karakterlerden uzak durarak benzer tuzaklardan kaçınmıştır, böylece olumlu ileti somut göstermelerdense, oyundan sonuç olarak çıkarılabiliyordu – izleyici üzerinde nesnelerin sağaltılamayan yönüne yoğunlaşan olumsuz tiyatronunki gibi olmaya yatkın bir etkiyle.

Bazı yönlerden *Paolo Paoli*'de önemli bir umut vardır – Absürd tiyatrodaki bazı unsurların, iyi yapılmış geleneksel oyununkilerle, iki değişik geleneğin oldukça başarılı bir kaynaşmasını yaratmak için birleştirilebilme yolunu gösterir. Kuruluşunun yalınlığı, karakterlerinin küstahlığı, devekuşu tüylerinin ve kelebeklerin, aynı zamanda ekonomik gerçekliğin dünyasında da pekâlâ geçerli olan simgeler olarak kullanılışıyla *Paolo Paoli* hem öğretici epik biçemin hem de Absürd tiyatronun unsurlarını birleştiren bir tiyatronun gelecekteki gelişimi için yararlı dersler içeriyordu.

Adamov gerçekçi olmayan biçeme de göründüğü kadar tümüyle karşı çıkmıyordu. 1958'in sonbaharında, yeni De Gaullecü anayasaya karşı bir kampanyada etkin bir rol almaya çağrıldığında düşüncesini gerçekçi öğretici drama biçiminde göstermektense, alegorik yöntemlere başvurmak ona daha kolay gelmiştir. *Théâtre de Société*[1] cildine kattığı üç kısa parçadan ikisi alegorik, yalnızca biri gerçekçidir – ve de bilinen bir başarısızlık.

Bu üç oyundan en tutkulusu, *Intimité* (*Senli Benlilik*), daha çok ortaçağ dinsel oyunlarında bulduğumuz türden, kişileştirilmiş ortak kavramlar

1) *Théâtre de Société, Scènes d'Actualité* (Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1958).

kullanır – De Gaulle, İnsan kılığındaki Neden; Sosyalistler, Neden'in köleleri ve aptal dalkavukları, Cezayir kökenliler arasındaki genç züppe de Elit diye etiketlenen bir kabadayı olarak karikatürize edilmiştir. İnsan kılığındaki Neden, kabasaba, iri yapılı adamlar tarafından korunur; bunların adı Neden'in Sonuçları'dır. Kısa monolog, *La Complainte du Ridicule*'de (*Gülüncün Şikâyeti*) gülünçlüğün kişileştirilmiş biçimi, Fransa'da daha önce ve daha mutlu zamanlarda elinde tuttuğu öldürme gücünü yitirmiş olmasının yasını tutar. Her iki kısa oyun da, kısa ömürlü *pièces d'occasion**, olmalarına karşın güçlü güncel taşlamalardır. Üçüncüsü, *Je ne Suis pas Français* (*Ben Fransız Değilim*,) bu düzeyde bile başarı sağlayamaz; Cezayir'deki Fransız paraşütçülerinin müslüman halkı 1958'in Mayıs ayında Fransa için gösteri yapmaya zorladıkları haberinin gelişini gösterir, ancak belgelerin kullanım yöntemine karşın –ya da o nedenle– inandırıcı olamaz. Politik amaç öylesine açıktır ki, konu daha gerçeğe uygun biçimde sunuldukça, gerçek etkisini o denli yitirir.

Gerçek ve düş, radyo oyunu *En Fiacre*'da (*Faytonda*, 1959) da, bunamış karakterleri içeren –oturdukları evi bulamayan üç yaşlı kadın geceyi kiraladıkları bir at arabasıyla eski günlerin Paris'inin sokaklarında dolaşarak geçirir– gerçek, tarihsel olarak belgelenmiş bir olayı kullanarak birleştirilmiştir. Bir psikiyatristin hasta dosyalarına dayanarak sunulan ve gerçekten de Şubat 1902'de yaşanmış olay, Adamov'un ilk oyunlarından birinin düş dünyasından fırlamış da olabilirdi pekâlâ. Üç kız kardeşten biri, giden arabadan düşerek ölür. Diğer ikisi tarafından mı itilmiştir? Ve neden bu üç yaşlı kadın gecenin evsiz serserileri olmuştur? Ancak babaları öldükten sonra, oturdukları evin bir genelevler zincirinin merkezi olduğunu öğrendikleri anlaşılır. Ayrıca içlerinde en küçükleri olan ölen kız kardeşin, gizli bir yaşam sürdürdüğü, o genelevlerde olup bitenlerin içinde olabileceği, bir sevgilisinin olduğu ve taksicilere bu gece gezileri için paradan başka bir şeyle ödeme yaptığı anıştırılır. Öte yandan, bütün bunlar bunak yaşlı kadınların düşlerinin ürünleri de olabilir. *En Fiacre* tümüyle belgeseldir, yine de bilimsel bir hasta dosyası biçiminde çok fazla şey açıklamak peşinde değildir; eylemin güdülerini de sonuç kadar açıklanmamış bırakarak, yalnızca söylenenleri ortaya koyar. İşlenişi doğalcı biçimde olsa da, konu çılgınlık, uydurmalar, düşler, nedensiz korkular ve kıskançlıklardır. Gece Paris sokakları, taksicilerin hakaretlerine uğrayan zavallı nevroz kurbanları – bu, *İtiraf*'takinden çok uzak bir dünya değildir.

Le Printemps '71 (*71 Baharı*, 1961) da, Paris Komünü'nün yirmi altı sahne, dokuz ara ve bir epilogla büyük bir tuval üzerine dökümünde,

* *Pièces d'occasion:* Ucuz, basmakalıp oyunlar.

Adamov sonunda tarihsel gerçekliğin büyük ölçekli bir resmine atlamıştır. Paris'in devrimci şehir yönetiminin trajik baskısı düzinelerle karakteri içeren inceden inceye gözlenmiş sahnelerin karmaşık bir mozaiği biçiminde gösterilir. Ancak burada bile Adamov, gülünç ölçüde alegorik unsur kullanmadan yapamamıştır; *guignols* (kukla gösterileri) dediği dokuz ara, tarihsel ve alegorik kişilerin gülünç hoplayıp zıplamaları yoluyla eylemin özündeki iletiyi gösterir: Bismarck, Thiers, Komün'ün kendisi, kemerler altındaki Bank of France, Millet Meclisi, çorap ören uykulu yaşlı bir kadın, vb. Bunlar Daumier'nin canlanan çizgi kahramanlarıdır ve gerçekçi eylem, her zamanki gibi etkileyici haliyle yayılırken, bu alegorik karikatürler özlü, esprilidirler ve söylemek istediklerini şaşırtıcı bir güçle ortaya koyarlar.

Adamov'un bir sonraki önemli oyunu, *Sainte Europe* (*Ermiş Avrupa*, 1966), içinde Charles De Gaulle'ün İmparator Charlemagne'a dönüştüğü politik bir karikatürdür. Politik gerçekçiliği, politik karabasan dünyasıyla birleştirmek için bir çabadır. Ancak, ben, kişisel olarak onun başarılı bir oyun olduğundan kuşkuluyum.

Yaşamının son yıllarında yakasını bırakmayan, alkol krizlerine de bağlı olan önemli hastalıklar Adamov'u büyük ölçüde engellemiştir. Son oyunları belirgin bir düşüş gösterir. Bunlar eski nevrozlarının parçalarını onun politik ve propagandacı saplantılarıyla karıştırır. *La Politique des Restes* (*Döküntü Politikası*, 1961-1962'de yazıldı; ilk gösterimi 1967), Birleşik Devletler'deki ırkçı baskıyı ele alır; *M. le Modéré* (*Ilımlı Beyefendi*, 1967), politikadaki ılımlı yaklaşımın yararsızlığını gösterir. *Off Limits* (1968), Amerikan yaşam biçimine daha sert bir saldırıyken, *Si l'Été Revenait* (1969) varlıklı, burjuva bir İsveç'te geçer ve orta sınıf bir ailede suçu araştırır.

Arthur Adamov 15 Mart 1970'te aşırı dozda uyku hapı alarak –kendi canına kıymış olması olası– öldü.

Adamov'un kendisini aşağılamaları ve dövmeleri için kışkırttığı fahişelerin toplandığı sokaklarda dolaşan, acı çeken, nevrotik bir bireyden, solun son derece saygın bir militanına doğru gelişimi, Avrupa yazınındaki en çarpıcı ve en iyi belgelenmiş kişilik öykülerinden biridir (*İtiraf*'a ikinci bir bölüm ekledi ve onu *Je ... Ils ...* (*Ben ... O ...*) adıyla 1969'da yayımladı; bir diğer özyaşamsal kitap *L'Homme et l'Enfant* 1968'de çıktı). En absürd ilk oyunları ondaki nevrozu çıkarıp attı, böylece yavaş yavaş gerçek dünyayla uğraşabilecek duruma geldi. *Ping-Pong* ve *Paolo Paoli*'de politik ve şiirsel tutkularının en güzel bileşimini buldu. Daha sonraki, büyük ölçüde taraflı oyunlarda, politik bağımlılık ve partizanlık

yine, ironik olarak onu gerçek dünyadan çekip aldı; artık yalnızca kuralcı solun klişe ve söylencelerini oyunlaştırıyordu ve onu yöneten politik bağnazlık, nevrozunun yalnızca bir başka –ve daha az üretken– yönüydü. Aradaki fark, onun kişisel nevrozunu yansıtan oyunları, acı çeken ve böylece insanlığın durumuna güçlü sezgilerle yaklaşan bir ruhtan fışkırırken, politik oyunlarındaki bağnazlığın yalnızca bir politika makinesinin hazır gerçeklerini yansıtması gerçeğinde yatar. Sürekli acı ve psikolojik sıkıntı içindeyken oluşturduğu son yıllarının ürünlerinde, kişisel nevroz sık sık yüzeye çıkar, ancak yaratıcı güçler çoktan yok olmuştur.

Adamov büyüleyici bir insandı: Zayıf, esmer, melankolik ve traşsız bir yüzde kocaman, delici, dönüp duran gözleri, her zaman dökülen kılığıyla Paris boheminin bir ilk örneği ve *poète maudit** idi. Engin bilgisi olan bir adamdı, psikoloji ve psikolojik hastalıklar konusunu çok iyi okumuş, Jung, Rilke, Dostoyevski (*Suç ve Ceza*), Strindberg (*Baba*), Gogol, Büchner, Gorki ve Çehov'u çevirmiş, Strindberg üzerine kusursuz bir inceleme yapmış, bir Paris Komünü antolojisi oluşturmuştu. Artaud'nun dostuydu ve onun akıl hastanesinden kurtulmasında önemli bir rol oynamıştı; büyük bir çekiciliği olan, tutkulu ve kararlı bir adam. Tiyatro için yaptıkları kusursuz değildir, ancak en iyi oyunları kesinlikle yaşayacaktır.

* *Poète maudit:* Lanetli ozan.

3
Eugène Ionesco: Tiyatro ve Anti-tiyatro

Arthur Adamov'un gelişimi, bireyin saplantılarının, karabasanlarının ve kaygılarının bir aracı olarak tiyatro ile, politik ideoloji ve toplumun ortak eylem aracı olarak tiyatro arasındaki seçeneği açıkça ortaya çıkarır. Adamov buna kendi kesin yanıtını vermiştir. Adamov ile aynı öncüllerden yola çıkan ve başta onunkine koşut çizgide gelişen Eugène Ionesco, aynı öncüllerden karşıt sonuçlara ulaşmıştır.

Ve Ionesco oyunlarında ne denli anlaşılmaz ve karmaşık görünürse görünsün, Londra *Observer*'ın oyun eleştirmeni Kenneth Tynan'ın 1958 yazında ona karşı başlattığı gibi, saldırılara karşı kendini savunmaya itildiğinde, düşüncelerini açıklamada ne kadar açık ve inandırıcı olabileceğini göstermiştir. *Sandalyeler* ve *Ders*'in Royal Court'ta sahnelenişi üzerine yazdığı eleştirisinde Tynan izleyicileri, Ionesco'nun tiyatrodaki gerçekçiliğin düşmanlarının Mesih'i olabileceği tehlikesine karşı uyarmıştı. "İşte sonunda kendini *anti-tiyatro*'nun sözcüsü olarak gören birisi: Açıkça gerçeğe ve üstü kapalı olarak da gerçekliğe karşı. Sözcüklerin anlamsız, insanlar arasındaki tüm iletişimin olanaksız olduğunu açıklamaya hazır bir yazar

vardı karşımızda." Tynan, Ionesco'nun geçerli bir kişisel bakış sunduğunu da kabulleniyordu, ama "tehlike, bu bakış, insandaki hümanist inanç ile mantık sapınçlarının sonsuza dek engelleneceği, geleceğin şu kasvetli yeni dünyasının tiyatrosuna geçiş çabasının bir örneği olarak sunulduğunda ortaya çıkıyor." Ionesco, "kişileri yaşamda izlenebilen" gerçeklikten –Gorki, Çehov, Arthur Adamov, Tennessee Williams, Brecht, O'Casey, Osborne ve Sartre'ınkiler gibi oyunlardan– uzaklaşıyordu.[1]

Tynan'ın saldırısı bugüne değin bu konuda yapılan en ilginç tartışmalardan birini başlattı. Ionesco kendisini kesinlikle bir Mesih olarak görmediğini söyleyerek yanıt verdi.

> Çünkü Mesihleri sevmem ve kesinlikle bir sanatçının ya da bir oyun yazarının görevini bu çizgide görmem. Bende, kesinlikle Mesih arayanın Bay Tynan olduğu izlenimi var. Ama dünyaya bir ileti göndermek, onun gideceği yönü belirlemeyi istemek, onu korumak, dinlerin kurucularının, törelcilerin ya da politikacıların işidir... Bir oyun yazarı, içinde öğretici bir ileti değil, bir tanıklık sunabileceği oyunlar yazar yalnızca... Yalnızca ideolojik olan her sanat yapıtı anlamsız... onun kendi tutarsız dilinde çoktan açıklanmış olacak... göstermeye çalıştığı öğretinin gerisinde kalacaktır. İdeolojik bir oyun bir ideolojinin değersizleştirilmesinden başka bir şey olmayabilir...[2]

Ionesco, bilinçli bir gerçek karşıtı olduğu, dil yoluyla iletişimin olanaksızlığını savunduğu suçlamasına karşı çıktı. "Yazının ve oyun sunmanın gerçeği böyle bir görüşle bağdaşmaz. Ben yalnızca insanın kendisini anlaşılır kılmasının güç olduğu, kesinlikle olanaksız olmadığı inancını taşıyorum."[3] Sartre (politik melodramların yazarı olarak), Osborne, Miller, Brecht ve diğerlerine "*auteurs de boulevard* [*bulvar yazarları*] –sağ kanat kadar içler acısı bir sol kanat konformizminin öncülleri–" diye sataştıktan sonra Ionesco, toplumun kendisinin insanlar arasındaki engellerden birini oluşturduğu, özgün insan topluluğunun toplumdan daha geniş olduğu inancını belirtti. "Hiçbir toplum, insanın üzüntüsünü yok edemedi, hiçbir politik düzen bizi yaşamanın acısından, ölüm korkusundan, mutlak olana duyduğumuz susuzluktan çekip alamaz; toplumsal koşulu yönlendiren insanlığın durumudur, aksi değil!" Toplumun "basmakalıplıktan, boş formüllerden ve sloganlardan başka hiçbir şey" olmayan dilini parçalamak gereği bu yüzden. Taşlaşmış dilleri olan ideolojiler bu yüzden sürekli yeniden incelenmeli ve "altında canlı kalan özsuyu bulmak için, pıhtılaşmış dilleri... acımadan parçalanmalı."

1) Kenneth Tynan, "Ionesco, man of destiny?", Observer, Londra 22 Haziran 1958.
2) Ionesco, "The playwright's role", *Observer*, 29 Haziran 1958.
3) a.g.y.

Tüm insanlığın temel ortak sorununu ortaya çıkarmak için, kendime *benim* temel sorunumun ne olduğunu, *benim* en yok edilemez korkumun ne olduğunu sormam gerekiyor. O zaman, tam anlamıyla herkesin sorunlarını ve korkularını bulacağımdan eminim. Bu, gün ışığına çıkarmaya çalıştığım kendi karanlığıma, karanlığımıza giden yol... Bir sanat yapıtı insanın iletişim kurmaya çalıştığı –ve bazen iletişim kurulabilen– iletişim kurulamayan bir gerçekliğin anlatımıdır. Bu onun paradoksu ve gerçeğidir.[1]

Ionesco'nun yazısı –hem onun hem de Tynan'ın önemli bir noktaya parmak bastıklarının açık göstergesi olarak– geniş ve değişik tepkiler uyandırdı. Onu "güncel 'toplumsal gerçeklik' kuramı üzerine böylesine olağanüstü bir çürütme yazısı" yazdığı için kutlayıp, ama "keşke Bay Ionesco bu açıklığın ve bilgeliğin birazını kendi oyunlarına koyabilse, o zaman büyük bir oyun yazarı olabilirdi!" diye ekleyenlerin (H.F. Garten, çağdaş Alman drama uzmanı ve eleştirmeni) yanı sıra, politikanın dışlanmasının kendi içinde politik bir ideolojiye ulaştığını söyleyerek Kenneth Tynan'a katılanlar da vardı (John Berger, Marksist sanat eleştirmeni). Royal Court Theatre'ın sanat yönetmeni George Devine, Ionesco'yu destekliyordu ama Arthur Miller, John Osborne ve Brecht'in de hiçbir zaman yalnızca toplumsal amaçlarla ilgilenmediklerini de vurguladı: "Bu oyunların çerçevesi, bilinçli olarak toplumsal, ancak özleri insan." Öte yandan Philip Toynbee, Ionesco'yu önemsiz gördüğünü, ona göre Arthur Miller'in daha büyük bir yazar olduğunu söylüyordu.

Observer'ın aynı sayısında, Tynan Ionesco'nun karşı çıkışını yanıtladı. Onun çıkışı, Ionesco'nun sanatsal söylemin, ideolojilerden ve "gerçek dünyanın" gereksinimlerinden bağımsız ve bazı açılardan da onlardan üstün olabileceği tartışmasına dayanıyordu. "Sanat ve ideoloji çoğu kez karşılıklı ilişki içindedir, ancak yalın gerçek, ikisinin de ortak bir kaynaktan çıkmasıdır. İkisi de, insan yaşantısının, insanlığı kendisine açıklamasına yardımcı olurlar... Onlar kardeştir, çocuk ve ailesi değil." Ionesco'nun içgözlemi, özel kaygılarını vurgulaması, diyordu Tynan, nesnel değer yargısını ve böylece bu tür oyunların eleştirisini olanaksız kılacak öznelliğe kapı açıyor. "Bay Ionesco katılır ya da katılmaz, dikkate almaya değer her oyun bir şey söyler. Bu birinci tekil kişi tarafından, üçüncü tekil kişiye söylenir ve ikincisi karşı çıkma hakkını korumalıdır... Eğer birisi bana doğru olmadığına inandığım bir şey söylerse, yalan söylemesindeki ustalık için onu kutlamanın dışında başka bir şey yapmam yasak mı?"[2]

1) a.g.y.
2) Tynan, "Ionesco and the phantom", *Observer*, 6 Temmuz 1958.

Tartışma *Observer*'ın bir sonraki sayısında alevlendi – Orson Welles (daha çok eleştirmenin rolü ve eleştiri ölçütleri üzerine), Lindsay Anderson, genç oyun yazarı Keith Johnstone ve diğerlerinin katkılarıyla. Ancak Ionesco'nun ikinci yanıtı gazetede yayımlanmadı. Daha sonra *Cahiers des Saisons*[1] ve Ionesco'nun toplu yazılarının bir cildinde yayımlandı. Ionesco orada, anlaşmazlığın gerisindeki gerçek sorunu ele alır – biçim ve içerik sorununu.

"Bay Tynan 'nesnel gerçeklik' yöntemlerinin (Nesnel gerçeklik ne ama? Bu da başka bir soru) beni, söylemin yöntemleri hatırına nesnel gerçekliği unutacak ölçüde kandırmasına izin verdiğim için suçluyor... Başka bir deyişle, sanırım biçimcilikle suçlanıyorum." Ancak, der Ionesco, sanat tarihi, yazın tarihi, kesinlikle, söylem biçemlerinin tarihidir. "Yazın sorununa onun söylem yollarının çalışmasıyla yaklaşmak (eleştirmenin yapması gereken de bu, bana kalırsa), özünü araştırmak için onun temeline yaklaşmaya varır." Böylece Ionesco'nun dilin taşlaşmış biçimlerine kendi saldırısı, ki ölü biçimleri canlandırmak için kendi başına bir çabadır bu, ona nesnel gerçeklikle, herhangi bir toplumsal gerçeklik kadar derinden ilgili görünür. "Dili yenilemek demek, dünyanın görüşünü yenilemektir. Devrim, düşünsel davranışlarda bir değişim yaratmakta oluşur." Gerçekten, bütün yaratıcı sanatsal söylem, yeni şeyleri yeni bir biçimde söylemeye bir atılım olduğundan, yalnızca var olan ideolojilerin yeniden söylenmesi görevini yapamaz. Kendi iç tutarlılık ve uygunluk yasalarına uyması gereken biçim ve yapı, kavramsal içerik kadar önemlidir. "Yaratıcı ve kavranabilen eylem arasında bir çelişki olduğuna inanmıyorum, çünkü usun yapıları, evrensel yapıları yansıtıyor olabilir."

Bir tapınak ya da bir katedral, simgesel olmasa da, yapının temel yasalarını ortaya koyar ve onun bir sanat yapıtı olarak değeri, kullanabilme amacından çok burada yatar. Sanattaki biçimsel deneme böylece, kitlelerin hemen anladığı sığ yapıtlardan daha geçerli, daha yararlı (çünkü insanın gerçek dünya anlayışını genişletmeye yarar) gerçeğin bir araştırması haline gelir. Yüzyılımızın başından beri, dünyayı anlayışımızı, özellikle müzik ve resimde, değiştiren böyle yaratıcı araştırmalarda büyük artış olmuştur. "Yazında ve hepsinden çok tiyatroda, bu atılım, yaklaşık 1925'ten bu yana durma noktasına gelmiş görünmektedir. Bunu yeniden ele almış, alçakgönüllü bir sanatçı olarak görülme umudunu taşımak isterim. Örneğin, kişilerimin kaygısını nesneler yoluyla somutlaştırmaya çalıştım; sahnede dekorlarını konuşturmaya; eylemi görünür biçime ak-

1) Ionesco, "Le cœur n'est pas sur la main", *Cahiers des Saisons*, Paris, no. 15, Kış 1959.

tarmaya; korku, pişmanlık, acıma, yalnızlık görüntülerini yansıtmaya, sözcüklerle oynamaya... Böylece tiyatronun dilini genişletmeye çalıştım. ... Bunun kınanması mı gerekir?"

Biçimsel deneme, der Ionesco, gerçeğe, toplumsal gerçekçilikten daha sıkı bağlıdır, gittiği bir resim sergisinde gözler önüne serildiği gibi. Sovyet ressamların donuk resimleri yörenin kapitalist Cahil'leri tarafından beğenilmişti: Dahası, "toplumcu-gerçekçi ressamlar, söylemin biçimsel yöntemine yetersiz ilgi göstermiş olduklarından, biçimci ve kuramsaldılar ve böylece herhangi bir derinliğe ulaşamamışlardı." Öte yandan Masson gibi bir sanatçının resimlerinde hem doğruluk hem gerçeklik vardı:

> Çünkü Masson, usta sanatçı, insan gerçeğine dokunmamıştı, yalnızca resim yapma edimini düşünerek onu resimlemeye kalkmadığı için, insan gerçeği ve onun trajik unsurları, kendilerini özgürce ortaya koymuşlardı. Böylece Bay Tynan'ın gerçeklik karşıtı dediği şey gerçekleşmiş, iletişim kurulamayan bir şey kendini iletebilmiş ve orada da, bütün insansal, somut ve törel gerçekliğinin apaçık yadsınmasının ardında onun canlı yüreği sürekli saklı kalmıştı, diğer tarafta, biçimcilere karşı olan tarafta ise yalnızca kurumuş biçimler –boş, ölü– var olmuştu. Duygular saklanmıyor.[1]

İki taraftan da olağanüstü yönetilen Ionesco-Tynan anlaşmazlığı, Ionesco'nun basında sıkça söylendiği gibi kesinlikle yalnız şamatacı, saçma oyunların yazarı olmadığını, insan durumunun gerçeklerinin çetin araştırmasına kendini adamış, üstlendiği görevin tümüyle ayrımında ve çok sağlam kavrayış güçleriyle donanmış ciddi bir yazar olduğunu gösterir.

Ionesco, 26 Kasım 1912'de Romanya'da, Slatina'da doğdu. Genç kızlık ismi Thérèse Icard olan annesi Fransızdı ve Ionesco'nun doğumundan çok kısa bir süre sonra aile Fransa'ya yerleşti. Fransızca onun ilk diliydi – Romencesinin çoğunu, on üç yaşında Romanya'ya döndükten sonra edindi. Paris'le ilgili ilk izlenim ve anıları:

> Çocukken Square de Vaugirard'a yakın oturuyorduk. Bir sonbahar ya da kış akşamı kötü aydınlatılmış sokağı anımsıyorum – çok zaman önceydi! Annem elimden tutmuştu; çocukların korktuğu gibi korkuyordum; akşam yemeği için alışverişe çıkmıştık. Kaldırımlarda telaşla devinen karanlık gölgeler, koşuşturan insanlar – hayalet benzeri, gerçek olmayan gölgeler. Bu sokağın görüntüsü aklıma geldiğinde, şimdi bütün o insanların ölmüş olduğunu düşündüğümde, her şey bir gölgeye, geçici olan bir şeye dönüşüyor. Korkudan başım dönüyor...[2]

1) a.g.y.
2) Ionesco, "*Lorsque j'écris...*" *Cahiers des Saisons*, no. 15.

Geçicilik, korku ve tiyatro:

... annem beni, Lüksemburg Bahçelerindeki Punch ve Judy gösterilerinden ayıramazdı. Orada kalırdım, kendimden geçip günlerce kalabilirdim. Punch ve Judy gösterisi, konuşan, devinen, birbirine vuran kuklaların görüntüsüyle, sersemlemişim gibi beni orada tutardı. O dünyanın kendi gösterisiydi, kendini bana, sanki gülünç ve acımasız gerçeğinin altını çizmek ister gibi son derece yalınlaştırılmış ve karikatürize edilmiş bir biçimde sunan, alışılmadık, olanaksız, doğrudan daha doğru. ...[1]

Ionesco, Paris'te *école communale*'de birkaç yıl okuduktan sonra, kansızlık nedeniyle bir köye gönderildi. Dokuzuna bile basmadan, kendisinden bir yaş küçük kız kardeşiyle birlikte, bir çiftlikte kalacağını, La Chapelle-Anthenaise'e nasıl vardıklarını anlatır: "Solgun ışık; yorgunluğum; kırların gizemli aydınlığı; 'kale'nin uzun, karanlık koridorlarının düşsel görüntüsü (köy kilisesinin çan kulesini kaleye benzetmişti); ve derken annemden ayrılmak üzere olduğum düşüncesi... Daha fazla dayanamadım... Ağlayarak annemin eteklerine sarıldım."[2]

1939'da savaştan önce La Chapelle-Anthenaise'e yeniden gittiğinde, Ionesco, diğer çocuklarla "tiyatroculuk" oynayışını, köy okulunda ve diğer kalanlarla birlikte çiftlikteki yaşantısını, karabasanlarını yeniden anımsadı, "Brueghel ve Bosch'tan çıkmışa benzeyen –koca burunlu, çarpık bedenli, korkunç kahkahalı, yumru ayaklı garip görüntüleri. Daha sonra Romanya'da, hâlâ böyle karabasanlar görecek kadar çocuktum. Ancak şimdi, korkularımın hayaletlerinin değişik bir görüntüsü vardı– iki boyutlu, çirkin olmaktansa üzgün, kocaman gözlüydüler. İnsan orada hem gotik hem de Bizans yanılsamaları olduğuna inanıyor."[3]

O zamanlar bir aziz olmayı nasıl düşlediğini anımsar; ancak köyde bulunan dinsel kitapları okuyarak, ayrıcalık peşinde koşmanın yanlış bir şey olduğunu da öğrenmişti. Böylece azizlik düşüncesinden caydı. Kısa bir süre sonra, Turenne ve Condé'nin yaşamlarını okudu ve büyük bir savaşçı olmaya karar verdi. On üç yaşında, Paris'te ilk oyununu, bir kahramanlık öyküsünü, yazdı.

Aile Romanya'ya döndü; Ionesco daha yabanıl ve acımasız bir dünyayla karşılaştı: "İkinci vatanıma gelişimden hemen sonra, genç, iriyarı bir adamın, yaşlı bir adamı yumruklayıp, botlarıyla tekmelediğini gör-

1) Ionesco, "Expérience du théâtre", *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1 Şubat 1958, s. 253.
2) Ionesco, "Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 29, Şubat 1960, s. 104.
3) a.g.y.

düm... Dünyanın geçicilik ve zorbalık, kibir ve öfke, hiçlik ya da çirkin yararsız nefretten başka imgelerini bilmiyorum. O zamandan beri yaşadığım her şey, çocukluğumda görüp anladıklarımı doğruladı: Boş ve iğrenç taşkınlık, sessizlikle birden bastırılmış çığlıklar, sonsuza dek geceye gömülü gölgeler..."[1]

Ionesco, Romanya'da okula devam etti ve Bükreş Üniversitesi'nde Fransızca eğitimi görmeye başladı. Maeterlinck ve Francis Jammes'in etkisinde ilk ağıt-şiirlerini yazdı. Ayrıca o zamanın önde gelen üç Romen yazarını –şair Tudor Arghezi, Ion Barbu ve romancı Camil Petresco– dar taşralı görüşü taşımakla ve özgünlükten yoksun olmakla suçlayarak, yerin dibine geçirdiği bir yazı yayımlayarak yazın eleştirisi alanına da el attı. Ne ki, bir iki gün sonra aynı yazarları göğe çıkaran ve Romen ulusal yazınının evrensel geçerlilik taşıyan kişileri olarak öven bir bildiri yayımladı. Sonunda iki yazısını da aynı konu ve zıtlıkların kimliği üzerinde karşıt görüşler taşınabileceği olasılığını kanıtlamak için *No!* başlığı altında yan yana yayımladı.

Eğitimini bitirdikten sonra Bükreş Lisesi'nde Fransızca öğretmeni oldu. 1936'da Doğu Avrupa'da pek rastlanmayan yabansıl çizgiler taşıyan, ufak tefek bir kadın olan Rodica Burileano ile evlendi; onun doğulu güzelliği, Ionesco'nun karısının Çinli olduğu konusunda dayanaksız söylentilere yol açtı. 1938'de, Fransa'da "Baudelaire'den bu yana Fransız şiirinde günah ve ölüm konuları" üzerine yazmayı düşündüğü tezi için araştırma yapmasına olanak tanıyan bir devlet bursu aldı. Fransa'ya döndü, ancak bu büyük çalışmasıyla ilgili tek bir satır yazmadığı söylenir.

1939 baharında, çocukluğunun peşinde, anılarını günlüğüne not ederek, La Chapelle-Anthenaise'i yeniden ziyaret etti. "Yazıyorum, yazıyorum, yazıyorum. Hep yazmaktayım; başka bir şey yapamadım...[2] Kimin ilgisini çekebilir ki bu? Üzüntüm ve umutsuzluğum aktarılabilir mi? Bir başkası için önemi olamaz. Kimse beni tanımıyor. Hiç kimseyim ben. Yazar, tanınan biri olsaydım, biraz ilgi uyandırabilirdi belki. Ama yine de bütün diğerleri gibiyim. Herhangi birisi bende kendisini görebilir."[3]

Savaş çıktığında Marsilya'daydı. Daha sonra Paris'e döndü ve bir yayınevinde çalışmaya başladı. 1944'te kızı Marie-France doğdu. Savaş sona erdiğinde neredeyse otuz üç yaşındaydı. Yakında ünlü bir oyun yazarı olacağını gösteren en ufak bir belirti bile yoktu. Aslında tiyatrodan hiç hoşlanmıyordu. "Roman, deneme okuyordum, sinemaya gitmekten keyif

1) "Lorsque j'écris...", a.g.y.
2) "Printemp 1939", a.g.y., s. 98.
3) a.g.y., s. 103.

alıyordum. Zaman zaman müzik dinliyor, sanat galerilerine gidiyordum, ama tiyatroya hemen hemen hiç gitmedim."[1]

Tiyatrodan neden hoşlanmıyordu? Çocukken seviyordu, ancak o zamandan sonra sevmemeye başlamıştı, "eleştirel bir bakış edindikten sonra, koşulların, tiyatronun ilkel koşullarının ayrımına vardım." Oyundakilerin rol yapmaları onu utandırıyordu, oyuncular için utanıyordu. Benim için tiyatroya gitmek, insanları görmeye, açıkçası, kendilerini gösteriye çıkaran ciddi insanları görmeye gitmek demekti." Ve öte yandan romanı seviyordu, öyle ki, romanın doğruluğunun, gerçeğin üstünde olduğuna inanmıştı. Sinemadaki rol yapma, onu rahatsız etmiyordu. Ama tiyatroda,

> sahnedeki kanlı canlı insanların varlığıydı beni utandıran. Onların özdeksel varlıkları öyküyü yok ediyordu. Demek istediğim, gerçeğin iki düzeyiyle karşılaşıyordum – bu canlı, her günkü insanların, sahnede devinen, konuşanların somut, özdeksel, zayıf, boş, sınırlı gerçeği ve imgelemin gerçeğiyle, ikisi yüz yüze ve rastlaşmayan, birbiriyle bağlantı kurdurulamayan; birleştirilmesi, kaynaşması olanaksız iki karşıt dünya.[2]

Tiyatrodan hoşlanmasa da, Ionesco istemeden bir oyun yazdı. Bu şöyle oldu. 1948'de İngilizce öğrenmesi gerektiğine karar verip, bir kitap edinmişti. Daha sonra yapılan ve *Cahiers du Collège de Pataphysique*'in Ağustos sayfalarında yayımlanan kapsamlı araştırma, söz konusu kitabın *assimil* (*benzeştirme*) yöntemle ilgili *L'Anglais sans Peine* olduğunu ortaya çıkarttı.[3] Ionesco'nun kendisi daha sonra neler olduğunu anlatır:

> Çalışmaya koyuldum. Kitaptaki bütün tümceleri ezberlemek amacıyla, büyük bir özenle yazıyordum. Onları, yeniden dikkatle okuduğumda, yalnızca İngilizce değil, bazı şaşırtıcı gerçekleri de öğrendim – örneğin, haftada yedi gün olduğunu, bildiğim şeydi bu; tabanın altta, tavanın yukarıda olduğunu, bunlar da bildiğim şeylerdi, ama bunları ciddi ciddi hiç düşünmemiş, ya da unutmuştum ve bu birden bana tartışılmaz doğrulukları kadar aptalca geldi.[4]

Dersler ilerledikçe, iki kişi ortaya çıkar; Bay ve Bayan Smith:

> Beni şaşırtan şey, Bayan Smith'in kocasına bir sürü çocukları olduğunu, Londra'ya yakın oturduklarını, isimlerinin Smith olduğunu, Bay Smith'in

1) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 247.
2) a.g.y., s. 253.
3) Lutembi, "Contribution à une étude des sources de La Cantatrice Chauve", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, no. 8-9, 1953.
4) Ionesco, "*La tragédie du langage*", Spectacles, Paris, no. 2, Temmuz 1958.

bir memur olduğunu, Mary diye bir hizmetçileri –kendileri gibi İngiliz– olduğunu söylüyor olmasıydı. ... İngilizce kitabının yazarının baştan aşağı Kartesyen yaklaşımına olduğu kadar, Bayan Smith'in söylediklerinin çürütülemez, kusursuz belitsel özelliğine de dikkat çekmek isterim; çünkü burada gerçekten olağanüstü olan, onun gerçeği arayışındaki son derece yöntemli işleyiş. Beşinci derste, Smithlerin dostları Martinler gelir; dördü sohbete girişir ve temel belitlerden başlayarak, daha karmaşık doğrular oluştururlar: "Köy, şehirden daha sakin..."[1]

Burada, karşılıklı konuşmaya dökülmüş, gülünç bir durum vardı: Birbirlerine ciddi ciddi hepsinin çoktandır bildiği şeyleri söyleyen iki evli çift. Ama derken, "garip bir olay oldu. Nasıl bilmiyorum – parça, gözlerimin önünde ve benim istemim dışında, algılanamaz biçimde değişmeye başladı. Özenle defterime geçirdiğim o basit, açık, belirgin tümceler kendi başlarına kaldılar, bir süre sonra mayalandılar, asıl kimliklerini yitirdiler, genişleyip, taştılar." Şimdi boşalmış ve taşlaşmış olmalarına karşın, kitabın bir zamanlar anlam taşıyan, klişe ve doğruları, yalancı-klişe ve yalancı-doğrulara dönüştüler; bunlar ilkel karikatüre ve parodiye bölündü ve sonunda dilin kendisi sözcüklerin bağlantısız parçalarına ayrıldı.

Oyunu yazarken (çünkü bu, bir tür oyuna ya da *anti-oyuna* dönüşmüştü; yani bir oyun parodisine, güldürünün güldürüsüne) midem bulandı, başım döndü, kustum. İşimi arada bir bırakıp, bu arada hangi şeytanın beni dürttüğünü merak edip durarak, çalışmamın, beni de birlikte götürerek, hiçliğe gömüleceği korkusuyla kanepeme uzanmak zorunda kalıyordum.[2]

Ionesco'nun ilk oyunu böyle oluştu. Başta ona, *L'Anglais sans Peine*, sonra *l'Heure Anglaise* ismini vermeyi düşündü, sonunda *La Cantatrice Chauve* (*The Bald Prima Donna-Kel Şarkıcı*) oldu.

Ionesco oyununu ilk kez, bir grup arkadaşına okudu, o çok ağırbaşlı bir parça, "dilin tragedyasını", yazmış olduğuna inansa da, onlar oyunu eğlenceli buldular. Bu arkadaşlarından biri, Romenceden romanlar çevirmiş olan ve o tarihte, 1949'un sonlarında, Nicolas Bataille'in yönetiminde bir grup avant-garde oyuncuyla birlikte çalışan Monique Saint-Côme, Ionesco'dan oyunu ödünç olarak istedi.

O zaman yirmi üç yaşında olan Nicolas Bataille oyunu beğendi ve yazarıyla tanışmak istedi. Ionesco onu görmeye küçük Théâtre de Poche'a geldi. Nicholas bu karşılaşmayı şöyle anlatır:

1) a.g.y.
2) a.g.y.

... onunla ilgili ilk izlenimimin ne olduğunu söylemem bekleniyor. Eh, bu beklentiyi boşa çıkarmamak için, onu Bay Pickwick'e benzettiğimi söyleyeceğim. Oyununu sahneye koymak istediğimizi söyledik. "*Pas Possible!*" diye yanıtladı. Oyunu çoktan, diğerlerinin yanı sıra, Jean-Louis Barrault'a ve ... Comédie Française'e de götürmüş ama eli boş dönmüştü.[1]

Başlangıçta yönetmen onu çılgın bir parodi biçiminde sahnelemeye çalıştı. Ancak bu yürümedi. Sonunda, oyunla ilgilenen herkes, tam etki yaratması için, oyunun büyük bir ciddiyetle, Ibsen ya da Sardou'nun bir oyunu gibi oynanması gerektiğini anladı. Aslında, Jacques Noël'den sahne düzenlemesini yapmasını isterken, Bataille okuması için oyunu ona vermedi. Ondan yalnızca, *Hedda Gabler* için bir oturma odası hazırlamasını istedi. İzlenen bir diğer örnekse, Jules Verne'nin içindeki İngilizlerin garip bir kibarlık ve *sang-froid* (*soğukkanlılık*) taşıdıkları romanlarındaki, Editions Hetzel'in özgün ressamlar tarafından yapılan, soğuk görünüşlü, favorili resimlerinde çok güzel aktarılan İngiliz kişiliği düşüncesiydi.

Oyunun başlığı provalar sırasında bulundu; itfaiye müdürünün anlattığı, "The Headcold" başlıklı uzun ve anlamsız öyküde, bir *institutrice blonde*'a, sarışın bir öğretmene, gönderme yapılır. Oyunun baştan sona yapılan provalarının birinde itfaiye müdütünü oynayan Henri-Jacques Huet, yanlışlıkla bunun yerine "*cantatrice chauve*" dedi. Orada bulunan Ionesco, birden bunun, *L'Heure Anglaise* ve *Big Ben Follies*'den (bir ara bu ismi de düşünmüştü) daha iyi olduğunu düşündü. Ve oyunun ismi böylece *The Bald Prima Donna* oldu. "*Cantatrice chauve*", onuncu sahnenin sonunda, itfaiye müdürünün tam gitmek üzereyken kel şarkıcıyı sorarak herkesi utandırdığı ve sıkıntılı bir sessizlikten sonra, saçlarını hâlâ aynı taradığı yanıtını aldığı zaman, kısaca anıştırılır.

Provalar sırasında oluşan bir başka önemli değişiklik oyunun sonuyla ilgiliydi. Ionesco, başlangıçta, iki çift arasındaki tartışmadan sonra sahnenin bir süre boş kalmasını ve sonra izleyiciler arasına dağılmış figüranların yuhalayarak tepki göstermelerini; bunun ardından, arkasında polisle, tiyatro müdürünün sahneye gelmesini tasarlamıştı. Tiyatro müdürü ve polis şefi el sıkışarak birbirlerini kutlarken, polis izleyicileri "makineli tüfek ateşine tutacaktı." Ancak bu yeni oyuncular gerektirecek ve harcamalar da artacaktı. Böylece bir seçenek olarak Ionesco, tartışmanın ortasında, hizmetçinin "Yazar!" diye seslenmesini, sonra yazarın ortaya çıkıp, sıçrayan adımlarla sahnedeki ışıklara yaklaşırken, oyuncuların saygıyla kenara çekilip alkışlamalarını, ama yazarın birden yumruklarını kaldırıp, izleyicilere,

1) Nicolas Bataille, "La bataille de la Cantatrice", *Cahiers des Saisons*, no. 15.

"Dolandırıcılar takımı sizi! Hepinizin yakasına yapışacağım!" diye bağırmasını da tasarladı. Ama, diyor Ionesco, oyunun böyle bitmesi "tartışmaya fazla açık"tı ve sonunda başka bir yol bulunamadığı için, hiç son olmamasına, onun yerine oyunun yeniden baştan başlamasına karar verildi.

Bir "*anti-oyun*" olarak tanıtılan *Kel Şarkıcı*, ilk kez 11 Mayıs 1950'de Théâtre des Noctambules'de sahneye kondu. Soğuk karşılandı. Yalnızca, o zaman *Combat*'nın eleştirmeni olan Jacques Lemarchand ve oyun yazarı Armand Salacrou olumlu eleştirilerde bulundular. Oyunun tanıtımı için çok az paraları vardı ve bu yüzden oyuncular ilan tahtalarının içine girerek, oyun başlamadan önce bir saat kadar sokaklarda dolaşıyorlardı. Ama, tiyatro neredeyse bomboştu. Birkaç kez, üç kişiden az izleyicisi olduğunda, paraları geri verildi ve oyuncular evlerine gitti. Altı hafta sonra oyunu durdurdular.

Yaşayan tiyatro ile bu ilk karşılaşma, Ionesco için bir dönüm noktasıydı; onu yalnızca izleyicinin, onun burjuva geleneği ve dilin taşlaşması yoluyla, tutkusuz istem dışılığa indirgenen insan yaşamının, trajik bir gösterisi olarak gördüğü şeye gülmesi değil, kendi imgeleminden çıkan yaratıkların canlanmasını görmek de çok etkilemişti:

> İnsan, aynı anda gerçek ve uydurma olan kişilikleri, sahnede görünür kılma isteğine karşı koyamıyor. Onları konuşturma, gözlerimizin önünde yaşatma gereksinimine de karşı koyamıyor. İmgeleri canlandırmak, onlara yaşam vermek, mucizevi (*prodigisus*), yeri doldurulamaz bir serüven, öylesine ki, ilk oyunumun provaları sırasında, birden, benden çıkan kişiliklerin sahnede devinimlerini gördüğümde ben kendim yenildim. Korkmuştum. Hangi hakla bunu yapabilmiştim? Buna izin var mıydı?... Neredeyse şeytansı bir şeydi.[1]

Ionesco, birden tiyatro için yazmanın onun yazgısı olduğunu anladı. Canlandırdıkları karakterlerle kendilerini özdeşleştirmeye çalışan oyuncuları gördüğünde, böyle çabaları uygunsuz görecek kadar utanan (ondan önce Brecht'in de yaptığı gibi), ama "oyuncuyu yalnızca bir satranç oyununun piyonuna çeviren" ve onu insanlıktan çıkaran Brecht tiyatrosunun oyunculuğundan da aynı ölçüde iğrenen Ionesco, şimdi onu rahatsız eden şeyin ne olduğunu anlamıştı:

> ... eğer tiyatro beni büyüyen ve böylece kabalaşan ayrıntılarla utandırmışsa, bu yalnızca onları yetersiz büyütmüş olmasındandı. Çok kaba görünen şey aslında yeterince kaba değildi; yeterince incelikli görünmeyen, aslında çok fazla incelikliydi. Çünkü, eğer tiyatronun özü etkilerin büyütülmesinde

1) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 258.

> yatıyorsa, onları daha da büyütmek, altını çizmek, olabildiğince vurgulamak gerekiyordu. Tiyatroyu, ne tiyatro ne de yazın olan ara bölgenin ötesine itmek, onu uygun çerçevesine, doğal sınırlarına geri koymaktı. Gerek duyulan şey, kuklaları oynatan ipleri gizlemek değil, onları daha görünür kılmak, gülünç olanın temeline, karikatürleştirme alanlarına inmek, oturma odası güldürülerinin sönük ironisini aşmak... her şeyi *paroksizme* (ani ataklara), trajiğin kaynaklarının yattığı noktaya dek itmekti. Bir şiddet tiyatrosu kurmak için – şiddetli gülünç, şiddetli acıklı.[1]

Bu noktaya varmak için Ionesco, hep tiyatronun doğru etki yaratacak yöntemlerle çalışması gerektiğini; gerçeğin kendisinin, izleyicinin bilincinin, onun alışılmış düşünce aygıtının –dilin– kaldırıp atılması, yerinden oynatılması, tersyüz edilmesinin gerektiğini, böylece izleyicinin birdenbire yeni bir gerçeklik algısıyla yüz yüze geleceğini savunmuştur. Böylece Brecht'in yılmaz eleştirmeni Ionesco, aslında çok daha kökten, çok daha temel bir yabancılaştırma-etkisini koşul olarak öne sürüyordu. Brechtçi tiyatrodaki oynama biçiminde onu tedirgin eden "doğru ve yanlışın benimsenemez bir karışımı olarak görünüyor" olması; "aslında, yabancılaşmayı, gerçeğin bir benzetmesinden kaçışı yeterince uzağa götürmüyor" olmasıydı.

Kel Şarkıcı (İngiltere'de *Kel Prima Donna* ve Birleşik Devletler'de *Kel Soprano*) öyle çok yerde sahnelendi ve yayımlandı ki, içeriğini ayrıntılarıyla özetlemek gereksizdir. Bazı sahneleri akıllarda yer edecek kadar ünlendi: Hep doğru zamanın aksini gösteren çelişkili saat ya da bir dizi mantıksal varsayımlardan sonra, aynı sokakta, aynı evde, aynı katta, aynı odada, aynı yatakta yaşadıklarına göre karıkoca olmaları gerektiği sonucuna varan evli çift arasındaki klasikleşmiş sahne gibi (Bu sahnenin, Ionesco ve karısının, aynı metro vagonuna değişik kapılardan girip, ayrıntılı bir pantomimle birbirlerini tanımaları olayına dayandığı söylenir).[2]

Oyunun anlamı ve amacı konusunda da anlaşılmayan bir şey kalmamıştır. Bir oyunu yazmadan önce hiçbir düşüncesi olmayan, ancak tamamladıktan sonra kafasında anlamıyla ilgili bir sürü düşünce oluştuğunu söyleyen[3] Ionesco'nun kendisi oyununu en inandırıcı biçimde açıklamıştır. O, yaşamın aşağıda anlattığı dönemdeki traji-komik bir resmidir aslında;

> yani artık kendimize yeryüzünde ne yaptığımızı ve yazgımızın ne olduğunu hiç bilmeden, özdeksel dünyanın ezici ağırlığına nasıl dayanabileceğimizi

1) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 258-9.
2) *Observer*, 14 Temmuz 1958.
3) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 268.

sormaktan artık kaçınamadığımız dönemdeki ... Kötücül olmak için hiçbir güdü olmayınca ve herkes iyi olunca iyiliğimizi ya da kötücül olmayışımızı, açgözlü olmayışımızı, tarafsızlığımızı ne yapacağız? *Kel Şarkıcı*'daki insanlar aç değil, bilinçli istekleri yok; sıkıntıdan patlıyorlar. Belli belirsiz ayrımındalar bunun, son patlama –kişilikler ve durumlar hem durgun hem de birbirinin yerini alabilir olduklarından, oldukça gereksiz– bu yüzden de her şey başladığı yerde bitiyor.[1]

Oyun Ionesco'nun "evrensel küçük burjuva ... benimsenmiş düşünce ve sloganlara, her yerde rastlanan uyumlulara kişilik kazandırılması" dediği şeye karşı bir saldırıdır. Onun sevmediği şey, bireyselliğin aynı düzeye getirilmesi, sloganların kitleler tarafından benimsenmesi, kitleleri merkezden yönetilen kurgulu oyuncaklara dönüştüren hazır düşüncelerdir. "Smithler, Martinler artık konuşamıyorlar; çünkü artık düşünemiyorlar; artık düşünemiyorlar *çünkü artık etkilenemiyor, artık tutku duyamıyorlar.* Artık olamıyorlar; herhangi birine 'dönüşebilirler', kimliklerini yitirdiklerinden, başkalarının kimliğini üstlenirler... birbirlerinin yerine geçebilirler."[2]

Doğaüstü boyutunu, böylece tüm gizemini yitiren bir dünyada yaşıyoruz. Ancak, bu gizem duygusunu yeniden oluşturmak için onun tüm dehşetindeki bütün bildik olanları yeniden görmeyi öğrenmemiz gereklidir. "Bildik şeylerin ve dilin absürdlüğünü –yanlışlığını– duymak onu çoktan aşmış olmaktır. Onu aşmak için önce kendimizi onun içine gömmeliyiz. Gülünç olan onun doğal durumundaki alışılmadık olandır; hiçbir şey bana basmakalıp olandan daha şaşırtıcı gelmiyor; gerçeküstü burada, ulaşabileceğimiz yerde, günlük konuşmamızda."[3]

Tiyatroya çocukluğunda duyduğu tutkuyu yeniden bulunca, Ionesco oyuncu olmaya bile kalkıştı. *Kel Şarkıcı*'nın sanat yönetmeni Nicolas Bataille ve ünlü tiyatro bilimcisi ve yönetmen Akakia Viala'dan, Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inin bu ikisi tarafından yapılan sahne uyarlamasında Stepan Trofimoviç'i oynaması için gelen öneriyi kabul etti. Bir oyuncunun absürdde ya da bir tür azizlikte dolaşan çabasını her zaman dayanılmaz görmüş olan o, şimdi "insanın, kendisine dayanmayı bile güç bulurken, bir başka insanı üstlenmesinin; kendini anlayamazken yönetmenin yardımıyla onu anlamaya çalışmasının" ne demek olduğunu öğreniyordu.[4] Ionesco oynamaya kalktığı kişilikten hoşlanmadı. "Çünkü o başka biriydi

1) Ionesco, "The world of Ionesco", *International Theatre Annual*, Londra, no. 2, 1957.
2) Ionesco, "The tragedy of language", *Tulane Drama Review*, İlkbahar, 1960.
3) Ionesco, "Le point du départ", *Cahiers des Quatre Saisons*, Paris, no. 1 Ağustos 1955.
4) Ionesco, Önsöz-Les Possédés, Akakia Viala ve Nicolas Bataille tarafından Dostoyevski'den uyarlandı. (Paris: Emile-Paul baskısı, 1959).

ve onun içime yerleşmesine izin vermekle gerçekten de ele geçirildiğim ya da 'çıkartıldığım', kendimi yitirdiğim izlenimine kapıldım."[1] Ve öyleyken, birçok kaçma çabasından, yalnızca törel zorunluluk duygusuyla kendini bundan alıkoymasından sonra, birden kendini Stepan Trofimoviç kişiliğinde yitirdiği için, kendi benliğini yeni bir biçimde bulduğunu gördü. "Her birimizin başkaları olduğunu, yalnızlığımın gerçek olmadığını ve oyuncunun kendini anlamakla, insanları herkesten daha iyi anlayabileceğini öğrenmiştim. Oynamayı öğrenerek diğerlerinin kendin, kendinin diğerleri olduğunu ve bütün yalnızlıkların özdeşleştiğini kabul etmeyi de öğrendim."[2]

Ionesco'ya oyunculuk sanatına ilişkin bu içgörüleri veren *The Possesed*'in Théâtre Noctambules'deki gösterimi 18 Şubat 1951'de sona erdi. İki gün sonra, Haziran 1950'de yazdığı ikinci oyunun, küçük Théâtre de Poche'da açılışını yaptı. Bu oyun *Ders*'ti (*La Leçon*). Jacques Lemarche'ın söylediği gibi, *Kel Şarkıcı*'dan –içinde hiç şarkıcı ve kel birinin görünmediği bir oyun– sonra, *Ders*'te de bir dersin söz konusu olmayacağını düşünenler şaşkınlığa uğradılar. Beklemedikleri biçimde tüm oyun, bir saat süren bir ders örneğiydi, alışılmıştan farklı kuşkusuz, ama yine de bir ders: Yaşlı bir profesörün, istekli ama biraz kalın kafalı bir kız öğrenciye, coğrafya, toplama, çarpma, dilin yapısı ve diğer konularda verdiği özel ders – kısaca, Jacques Lemarchand'ın açıkladığı gibi "Marshal Foch'un *école de guerre*'de verdiği dersin bir örneği."[3]

Ders de *Kel Şarkıcı* gibi, dille ilgiliydi ve yalnızca yüzeysel olarak aynıydı, öyleyken, kulağın algılamadığı ama yine de çok gerçek, ince farklarla ayırt edilebilen çok sayıda gerçek ve imgesel dilleri içeren neo-İspanyol dil grubunun uzun denemesindeki gibi değildi. Bu yüzden, Fransızcadaki "*grandmère*" sözcüğü, İspanyolca, Sardunyaca, ya da Romence'de "*grandmère*" diye söylenir ve yine de bu diller arasında dünyalar kadar fark vardır. Örneğin, birisi "anneanne" derken, diğeri de "anne-anne" derse, aynı şeyi söylüyor *görünürler*, ancak aslında tümüyle değişik kişilerden söz etmektedirler! Öyleyse, profesörün değindiği gibi, eğer bir İtalyan "ülkem" derse, İtalya demek ister, ama bir Doğulu "ülkem" dediğinde doğu demek istemektedir. Aynı sözcükler tümüyle değişik şeyleri gösterir. Bu, iletişimin temel olanaksızlığını ortaya çıkarır. Sözcükler anlamları aktarmazlar çünkü onların her birey için çağrıştırdıklarını hesaba katmazlar. Profesörün öğrencisinin kabuğunu kıramayışının nedenlerinden

1) a.g.y.
2) a.g.y.
3) Jacques Lemarchand, "Preface to Ionesco", *Théâtre I*, (Paris: Gallimard, 1954).

biri budur. Usları değişik çizgilerde yol alır ve asla karşılaşmaz. Öğrenci toplama yapabilir ama çıkartma olasılığını kavramada çuvallar, öyleyken inanılmaz sayıları çarparak, ağzı açık kalmış profesöre, tüm çarpım tablosunu ezberlediğini söyler ve ancak on altıya dek sayabildiğini ekler.

Ama *Ders*'te iletişimin güçlüklerine değinilmekten fazlası yapılır. Dil burada, *bir güç aracı* olarak da gösterilir. Oyun içinde, başlangıçta utangaç ve tedirgin olan profesör yavaş yavaş kendine güven kazanıp baskınlaştıkça, istekli, canlı ve ilgili olan öğrencinin canlılığı yok olur. Profesörün gücündeki artışı verici olma, anlamların keyfi dağıtıcısı olma rolünden elde ettiği çok açıktır. Çünkü sözcükler *onun* verdiği önemi taşımak zorunda olduğundan, somut söylemini kıza tecavüzde ve onu öldürmekte bulan öğrenci onun egemenliğine girer. Kötücül bir anne gibi profesöre egemen olan hizmetçiye de profesör aynı bıçakla saldırdığında –yalnızca onun öğrencilerinden biri olmadığı için– bir şey olmaz. Sonunda durumu özetleyen de hizmetçidir – "aritmetik, dilbilimine yol açar, dilbilimi de suça..."

Öğrencinin bozgunu, birdenbire şiddetli bir diş ağrısı çekmeye başladığında, hizmetçinin söylediği gibi "son, büyük belirti"de açığa çıkar. Bazı açılardan bu diş ağrısı, öğrencinin konuşma gücünü yitirişini, dil yeteneğini yitirişini gösterir ama fiziksel gerçekliğin usa karşı kazandığı utkuyu da gösterir. Sırayla, bedeninin bütün organları, bir boyun eğme edimiyle son önerisini kabul ederek, profesörün bıçağı ona saplamasına izin verene dek ağrımaya başlar – "Bıçak öldürür."

Oyunun bu doruk noktasındaki cinsel çağrışım çok açık gösterilir. Öğrenci sandalyeye "yakışıksız bir durumda ... bacakları iki yana açılmış bir şekilde ve sandalyenin iki tarafından sarkarak çöker. Profesör, arkası izleyiciye dönük, onun önünde durur." Katil ve kurban aynı anda "Aaah!" diye bağırırlar. Marcel Cuvelier'nin yorumunda, anahtar sözcük "*couteau*"nun [*bıçak*] ritimli söylenişi de yanlış anlaşılamayacak ölçüde törenseldi.

Pierre-Aimé Touchard, *Ders*'in, öğretmen-öğrenci ilişkisinde her zaman var olan egemenlik duygusunu karikatürize ederek anlattığını ve profesörün kızı, diş ağrısından ötürü, dersini dinleme zorunluluğundan kurtulduğu için öldürdüğünü savunur. Touchard'ın ilginç yorumuna göre bu, bütün diktatörlük biçimlerinin simgesidir. Diktatörler, insanlar üzerindeki egemenliklerinin yok olmaya başladığını duyumsadıklarında, başkaldıranları yok etmek isterler, ama bunu yapmakla kendi güçlerini de ortadan kaldırırlar.[1] Bu yorum, hizmetçinin oyunun sonunda profesöre gamalı haçlı bir kol bandı vermesiyle desteklense de, bir biçimde akılcıdır.

1) P.A. Touchard, "La loi du théâtre", *Cahiers des Saisons*, no. 15.

Egemenliğin politik anıştırması, *Ders*'te kesinlikle vardır, ama asıl sorunun, bütün güçlerin ve insan bağlarının temeli olarak dil ve güç arasındaki ilişkinin cinsel doğasına bağlı olan şeyin, yalnızca küçük, belki de tek yönüdür. Profesör öğrencisini ezer, karşılığında da, zaman zaman onaylamasa da, yaramaz çocuğunu en rezil çılgınlıklarını görmezden gelerek şımartan sevecen bir anne gibi davranan hizmetçisi tarafından ezilir. Oyunun özü, kuşkusuz öğrencilerin *her zaman* dişlerinin ağrıyacağı ve profesörün de *her zaman* tecavüz edip, onları öldüreceğidir. Tanık olduğumuz, onun bu tek oyundaki kırkıncı cinayetidir. Ve oyun derse gelen kırk birinci kurbanla sona erer.

Cinsel ve sadist doğasında gösterilen, böylece hep yetkedir. Ionesco'nun söylediği, öğretmen-öğrenci ilişkisi gibi yetkenin en zararsız görünen uygulamasının ardında bile, gücün herhangi bir biçimde sergilenişini oluşturan, tüm şiddet ve egemenliğin, tüm saldırganlık ve sahiplenmenin, zorbalık ve şehvet düşkünlüğünün bulunduğudur. Yazar ve yönetmenin, bir oyunu istedikleri gibi kullanmalarına izin veren yazındışı tiyatro yöntemi, Ionesco'nun bu gizli içeriği açığa çıkarmasını sağlar. Dil, soru ve yanıt, istenen ve verilen bilgi düzeyinde kalırken, *eylem* gitgide şiddetli, duyumsal ve kaba olur. Bütün o özenli bilgi birikimi, bilgi (parodisi yapılmış bir biçimde) ve kavramsal araç dağarcığından geriye kalan yalnızca profesörün öğrencisine egemen olma ve onu sahiplenme isteğidir. Ionesco, *Ders*'e "*drame comique*" [*komik dram*] der. Gerçekten de eğlendiricidir, ama yine de katı ve kötümser bir oyundur.

Ionesco'nun *Ders*'ten sonra, 1950 yazında tamamladığı *Jacques, ou La Soumission*'un (*Jack ya da Boyuneğme*) da (İngilizcesi *Jacques or Obedience*, Amerikancası *Jack, or the Submission*) konusu çok benzerdir – toplum ve gelenek tarafından cinsel güdünün etkisi kullanılarak boyun eğmeye zorlanan birey. Jacques başta, herkesin Jacques adını taşıyan ve böylece *Kel Şarkıcı*'da, küçük burjuva varlığının konformizmini simgeleyen Bobby Watson ailesiyle aynı biçimde, bireyciliği dışlayışlarını ortaya çıkaran ailesinin ölçütlerini benimsemediğini kesinleştirecek sözcükleri söylemeye karşı çıkar. Jacques ailesinin baskısına bir süre direnir; uğursuz sözcükleri söyleme gereksinimini kabullenmeye karşıdır ve üstelik "Of, sözcükler, adınıza ne suçlar işleniyor!" diye bağırır, ancak kız kardeşi Jacqueline onun "*chronométrable*" –yani zamanın işleyişinin buyruğunda, saat yasasının, durulup evlenmenin buyruğunda– olduğunu söyleyince yenilir ve sonunda ailesinin inandığı şeyi söyler: "*J'adore les pommes de terre au lard*" (Bu, İngilizce baskısında "Kabuklu pişmiş patatese bayılırım," Amerikan baskısında ise "Kıymalı patatese bayılırım," diye çevril-

miştir, ancak oyunun devamı *The Future is in Eggs*'de İngilizce çevirmenin "domuz etli patates" diye çevirdiği, domuz etinin rol oynadığı bir bölümde de söz edildiği gibi, "Domuz yağında kızarmış patatese bayılırım," ya da "domuz etli patates" anlamına da gelebilir pekâlâ).

Eski bohem asi oğul tarafından burjuva inancın benimsenişi, Fransız geleneğine göre durulup, evlenme isteğinin belirtisidir. Jacques böylece, Robert ailesinin kızıyla, iki burunlu Roberte ile tanıştırılır. Jacques bir kez daha başkaldırısını yapar – iki burun yeterli değildir; gelecekteki karısında, bunun gerektireceği mendil harcamalarını hiç önemsemeden, üç burun istemektedir. İki burunlu Roberte tek kızları olsa da, Robert ailesi bir çözüm bulur – ikinci bir tek kız yaratırlar. Ancak, üç burunlu Roberte II bile Jacques'ın bireyci ruhunu doyurmaz; yeterince çirkin değildir. Ona âşık olamaz: "Elimden geleni yaptım, ben neysem oyum...." Ve öyleyken, Roberte ile yalnız kaldığında, yenilgiye boyun eğer. Roberte, küçük hintdomuzlarının bir küvetin içinde annelerinden çıkıp büyüdükleri bir düşünden söz ederek onu kazanır; Jacques ona birdenbire değişik olma özlemlerinden söz eder. Konuşma ateş imgelerine (*Kel Şarkıcı*'daki hizmetçinin ateşli şiirinin çok benzeri) ve yeniden Roberte'in kendini nemlilik açısından betimlemesine döner. Jacques, "*Cha-a-armant!*"* diye bağırır ve bu iki sevgilinin, Fransızcada belirgin erotik anıştırmaları olan –Roberte'in bundan böyle hiç ayırım yapmadan bütün kavramlara "*chat*" denmesini önereceği ölçüde *cha-peau*'den *cha-touille*'e ve *cha-pitre*'re–, *chat*** hecesini içeren sözlerle ilgili uzun bir konuşma yaptıkları ünlü bölümle sonuçlanır. Jacques ve Roberte kucaklaşırlar, aile içeri girer ve onların çevresinde açık saçık bir dans eder. Jacques ve Roberte yere çömelir, ışıklar kararır ve sahne hayvan sesleriyle dolar. Sahne açıklaması şöyledir: "Bütün bunlar izleyicide yüz kızartıcı, utandırıcı ve tedirgin edici bir duygu oluşturmalı."

Aslında, Jacques iki kez boyun eğer. Ailesinin burjuva konformizmine ve ikinci olarak da cinsel güdünün direnilemez, hayvansal çekimine. Ve kararlı olan, onun ikinci boyun eğişidir. Onu burjuva konformizminin demir kalıbına iten, insanın cinsel güdünün kölesi olmasıdır.

Bu nokta, öyküyü kaldığı yerden alan sonraki oyunda desteklenir: Yine "*chat*" cümbüşüyle başlayıp, Roberte'in geleceğin imparatorları, polisleri, Marksistleri, sarhoşları vb. olmaya aday, hepsi sosislik et, cepheye sürülen askerler ve omletlere dönüşecek sepetler dolusu yumurtayı kuluçkaya yatırmasıyla biten *L'Avenir est dans Les Œufs, ou Il faut de tout*

* *Cha-a-armant!*: Çok güzel, cazibeli.
** *Chat*: Yaltak, okşanmaktan hoşlanan.

pour faire un monde (*Gelecek Yumurtalardadır ya da Bir dünya kurmak için her türden şey gerekli*, 1951'de yazıldı). "Yaşasın üretim! Yaşasın beyaz ırk!" oyunu sona erdiren umutsuzluk dolu çığlıklardır.

Gelecek Yumurtalardadır'da görünen çoğalmanın dehşeti –sahnenin sürekli artan insan ve nesnelerle kaplanması– Ionesco'nun oyunlarında bulduğumuz en özyapısal imgelerden biridir. Bireyin, dünyayla başa çıkmanın yorucu göreviyle, bunun akıl almaz büyüklüğü ve süresi karşısında kendi yalnızlığıyla yüz yüze gelişindeki korkuyu anlatır. Bu, *Jacques*'ın ikinci bölümü olarak, aşağı yukarı aynı zamanlarda yazılan (Nisan-Haziran 1951) ve Ionesco'nun en büyük başarılarından biri olarak düşünülen *Sandalyeler*'in konusudur.

Bir adada, yuvarlak bir kulede (Beckett'in *Oyun Sonu*'na çok benzer) iki yaşlı insan, 94 ve 95 yaşlarında bir karıkoca yaşar; adam, bir adada tek başına duran bir kulenin, bunu nasıl yaptığını anlamak güç olsa da, kapıcısıdır. Çift, adamın, yaşamının sonunda gelecek kuşaklara aktarmak istediği iletiyi, yaşam deneyiminin meyvesini dinlemek için çağrılan önemli kişilerden oluşan kalabalık bir grup insanı beklemektedir. Adamın kendisi iyi bir konuşmacı değildir ve bu yüzden iletisini ulaştırmak için profesyonel bir konuşmacı tutmuştur. Konuklar gelir; ne duyulur ne de görülürler, ama iki yaşlı insan onları oturtmak için sahneyi sandalyelerle doldurur ve ağızlarından sağanak halinde kibar sözler dökülür. Kalabalık gittikçe artar ve yoğunlaşır, iki yaşlı insanın onların arasında dolaşması iyice güçleşir; sonunda imparator da gelir; sahne konuşmacı için hazırdır. Konuşmacı gelir – ve o gerçek bir kişiliktir. Yaşlı adam iletisinin aktarılacağından mutlu, arkasından gelen karısıyla birlikte, ölümüne, denize atlar. Konuşmacı sandalyelere döner ve konuşmaya çalışır ama sağır dilsizdir ve yalnızca anlaşılmaz boğuk sesler çıkarır. Bir karatahtaya bir şeyler yazar; bu anlamsız bir harf karmaşasıdır.

Bu durumun gücü ve keskinliği, tiyatro olarak etkinliği ölçüsünde büyüktür. Görünmeyen kişiliklerden bir kalabalık öykünmesi, içindeki oyuncular için, başarıyla sürdürülürse görsel bir şölen olması kaçınılmaz olan, bir *tour de force*'dur. *Sandalyeler* gibi bir oyun, canlandırılan bir şiirsel imgedir – karmaşık, belirsiz, çok boyutlu. İmgenin, simge ve söylence olarak güzelliği ve derinliği yorum aramalarını aşar. Hiç kuşku yok yaşam boyu duyulan iletişimsizliği anlatır; hiç kuşku yok, kendini düşlere kaptırarak ve iki büklüm, eleştirmeyen bir eşin hayranlığıyla dayanılır kılınan insan varlığının boşunalığını ve başarısızlığını sahneye taşır; hiç kuşku yok, kibar konuşmaların boşluğunu, rüzgâra konuşmaktan farklı olmayabilecek basmakalıp sözlerin mekanik değişimini yerer.

Oyunda, yazarın kendi tragedyasının güçlü bir unsuru da vardır – sandalye sıraları tiyatroyu akla getirir; iletiyi aktaracak olan, ondokuzuncu yüzyıl ortalarının romantik giysilerine bürünmüş profesyonel konuşmacı karakterini oyun yazarınınkiyle izleyicininkinin arasına yerleştirir, aracılık yapan bir sanatçıdır. Ne ki, ileti anlamsızdır, izleyiciler boş sandalye sıralarından oluşur – bu kuşkusuz sanatçının, oyun yazarının, kendi durumunun absürdlüğünün güçlü bir imgesidir.

Bütün bu temalar *Sandalyeler*'de iç içe geçmiştir. Ama Ionesco'nun kendisi oyunun temel kaygısını açıklar: "Oyunun teması," diye başlayarak, ilk sahneye koyan yönetmen Sylvain Dhomme'a şunları yazmıştır:

> ileti değil, ne de yaşamın başarısızlıkları, iki yaşlı insanın törel yıkımları da değil, sandalyelerin kendisi; demek istediğim insanların yokluğu, imparatorun yokluğu, tanrının yokluğu, özdeğin yokluğu, dünyanın gerçekdışılığı, metafizik boşluğu. Oyunun konusu *hiçlik* ... görünmeyen unsurların gerçekdışı unsurların konuşup devindiği ve ... hiçliğin duyulabilip, somutlaştırıldığı noktaya dek –uslamlayan akla sığmayan, benimsenemeyen– gittikçe daha açık, daha gerçek bir biçimde var olmak zorundadır (gerçeğe gerçekdışılık katmak için, insanın gerçek olmayana gerçeklik katması gerekir.)[1]

Sandalyeler, Ionesco'nun sahnelenen üçüncü oyunuydu ve bu da pek kolay olmadı. Sylvain Dhomme ve yaşlı çifti oynayan Tsilla Chelton ve Paul Chevalier üç ay boyunca oyuna uygun bir biçem bulmaya çalıştılar – ayrıntının aşırı doğallığıyla genel düşüncenin alışılmamışlığın bir karışımını. Paris'in ünlü tiyatro yöneticilerinin hiçbiri *Sandalyeler*'i sahneleme riskini göze almak istemedi, böylece sonunda oyuncular, eski, kullanılmayan bir salonu, Théâtre Lancry'i kiralayıp, 22 Nisan 1952'de oyunun açılışını yaptılar. Parasal olarak, bu girişim bir felaketti. Sahnedeki boş sandalyelerle, salondaki boş sandalyelerin sayısı çok denk düşüyordu ve yalnızca beş ya da altı biletin satıldığı akşamlar oldu. Eleştirmenlerin çoğu oyunu yerden yere vurdu ama öte yandan oyun önemli destekçiler de buldu. *Arts* dergisinde yayımlanan, *Sandalyeler*'e destek çıkan bir yazıyı imzalayanların arasında Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau da vardı. Son sahnelenişinde, oyunun sonunda şair ve oyun yazarı Audiberti'nin neredeyse bomboş olan salonda "Bravo!" diye bağıran sesi duyuldu.

Dört yıl sonra, Jacques Mauclair, yaşlı kadını yine aynı oyuncunun, Tsilla Chelton'ın oynadığı *Sandalyeler*'i yeniden sahnelediğinde düşünce-

1) Ionesco'nun Sylvain Dhomme'a mektubu, F. Towarnicki tarafından alıntılandı, "Des Chaises vides... à Broadway", *Spectacles*, Paris, no. 2, Temmuz 1958.

ler değişmişti; Studio des Champs-Elysées'deki gösteri büyük başarı kazandı. *Figaro*'nun önde gelen, tutucu eleştirmenlerinden J.-J. Gautier hâlâ Ionesco'ya karşıydı ama onu savunarak, oyunu bir başyapıt olarak niteleyen ve "Bunun Strindberg'den daha iyi olduğuna inanıyorum, çünkü zaman zaman son derece güldürücü olan 'kara' mizah içeriyor, *à la Molière*, çünkü ürkütüyor, çünkü dokunaklı ve hep doğru, çünkü –sonundaki, sevmediğim eski moda avant-garde'lık dışında– bir klasik,"[1] diyen Jean Anouilh de vardı.

Ionesco, *Sandalyeler*'i "trajik fars", *Jack ya da Boyun Eğme*'yi "doğalcı güldürü" olarak nitelendirdi. Bir sonraki oyunu *Victimes du Devoir*'a (*Görev Kurbanları*) "yapay drama" dedi. Bu oyun, onun ilk yapıtlarından daha az başarılı olabilir ancak kesinlikle onun en önemli söylemlerinden biridir.

Görev Kurbanları, bir oyun yazarının oyunudur, drama sorunsalını savunan ve karşı çıkan bir tartışma: "Eski Yunanlardan günümüze dek yazılmış oyunların hepsi gerilim dolu oyunlardan başka bir şey değildir. Drama her zaman gerçekçi olmuştur ve çevrede hep bir dedektif bulunmuştur. Her oyun, başarılı bir sonuca ulaştırılan bir soruşturmadır. Bir bilmece vardır ve son sahnede çözülür."[2] Klasik Fransız tragedyası bile, der *Görev Kurbanları*'nın başkişisi Choubert, sonunda arındırılmış dedektif dramasına indirgenebilir.

Choubert, akşamı, sakince karısıyla geçiren bir küçük burjuvadır. Tiyatro üzerine görüşleri hemen sınanır. Bir dedektif gelir. Aslında komşularını aramaktadır ancak evde değildirler. Choubert'in dairesinde eskiden oturan kiracının adı Mallot'nun "t" ile mi yoksa "d" ile mi yazıldığını öğrenmek ister. Choubertler onu içeri buyur ederler; hoş bir adama benzemektedir, ancak o daha adımını atar atmaz, Choubert üçüncü-derece yöntemlerin kurbanı olmuştur. Mallot ya da Mallod'yu hiç tanımamıştır, ancak Choubert'in bilinçaltına dalması istenir; sorunun yanıtı orada olmak *zorundadır*. Dedektif, böylece bir psikanaliste dönüşür ve polisiye oyunla, psikolojik drama arasındaki ayrım gösterilir.

Choubert, bilinçaltının açık kuyusuna daldıkça, karısı Madeleine de değişir – önce ayartıcı biri, derken yaşlı bir kadın ve sonunda da dedektifin metresi olur. Choubert öyle derine inmiştir ki, ses ve görüntü engellerini deler ve gözden yiter. Yeniden yüzeye çıktığında çocuk olmuştur ve Madeleine şimdi annesidir. Dedektif babası olmuştur. Durum yine değişir:

1) J. Anouilh, "Du chapitre des Chaises", *Figaro*, Paris, 23 Nisan 1956.
2) Ionesco, *Victims of Duty*, çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt. II (Londra: Calder; New York: Grove Press, 1958) s. 119.

Choubert, araştırmalarının sonucunu oynayarak sahnede kalır, Madeleine ve dedektif de izleyicileridir. Ancak onun bütün gördüğü açılmış bir deliktir. Onu yeniden yüzeye çıkarmak için uğraşırlar –çok derine inmiştir– ve şimdi de yükselmektedir, Mont Blanc'dan daha yükseklere ve uçup yitme tehlikesi vardır. İçeriye yeni karakterler girer – bir kenarda sessizce oturan, ancak diğerlerinin arada bir "*N'est-ce pas, Madame? (Değil mi, bayan?)*" diyerek dönüp baktıkları yaşlı bir kadın ve Choubert, Mallot'yu boşuna aramayı sürdürürken, konuyu yeniden tiyatroya getiren sakallı bir adam: Nicolas d'Eu (Son Rus Çarı Nicolas Deux ile karıştırılmasın).

Nicolas, yeni bir tür tiyatroya, güncel bir tiyatroya taraftardır; "Çağdaş ruhun diğer belirtilerinin genel akışıyla uyum içinde ... kişiliğin birliği ve kimliği ilkesinden kurtulacağız. ... Konu ve dürtüye gelince, boşverin onları ... artık drama yok, tragedya yok: Trajik olan gülünç olana dönüşüyor ve yaşam daha neşeli oluyor ..." Bunlar, kuşkusuz Ionesco'nun biraz gülünçleştirilmiş, çok iyi bilinen görüşleridir ve Nicolas yazmak istemediğini söyler – zaten, "Ionesco var ve bu da yeterli."

Bu arada dedektif, belleğindeki deliği kapatmak için Choubert'in ağzına habire ekmek tıkmaktadır. Nicolas d'Eu birdenbire, korkuyla sinen ve yaşamını bağışlamasını isteyen dedektifin üstüne yürür ve acımasızca bıçaklar onu. "Yaşasın beyaz ırk!" diye haykırarak ölür dedektif. Bunlar olurken, sürekli fincanlar dolusu kahve taşıyan ve tüm sahneyi fincanlarla dolduran Madeleine, onlara henüz Mallot'yu bulamadıklarını anımsatır. Böylece, Nicolas dedektifin yerini alır ve karşı koyan Choubert'i ekmekle beslemeyi sürdürür; o da dedektif gibi yalnızca görevini yapıyordur – o da Choubert kadar, Madeleine kadar görev kurbanıdır. Ne görevi? Oyunun başında sunulan bilmecenin çözümünü bulma olasılığı. Oyunun karakterleri olarak ne olursa olsun bir çözüm bulmaları gerekir; Mallot'nun adının "t" ile mi yoksa "d" ile mi yazıldığı sorusunun yanıtını bulmak *zorundadırlar*. Burası "yapay-drama"nın (*pseudo-drama*) alanı olduğu için.

Görev Kurbanları, Ionesco'nun en sevdiği oyunlarından birisidir. Kendine en yakın bulduğu konuyla, tiyatronun gerekli görevleri ve sınırları sorunsalıyla ilgilenir. Polis-psikanalist, varolmanın gizlerinin çözülebileceği önerisini getirmektedir. "Bana gelince" der, "ben Aristotelesçi mantığı koruyorum, kendime karşı dürüstüm, görevime bağlıyım ve patronlarıma sonsuz saygım var... Absürde inanmıyorum; her şey birlikte oluşuyor, her şey zamanla anlaşılabilir... insan düşüncesi ve bilincin yardımıyla."[1] Ama Choubert, bilinçaltının ne kadar derinlerine inerse

1) a.g.y., s. 159.

insin, orada hiçbir çözüm bulamaz, bulduğu yalnızca hiçliğin büyük deliğidir. Varolma bilmecesinin saklı çözümünü içermek bir yana, bilinçaltı us, dipsiz bir çukura, mutlak boşluğa açılır.

Serge Doubrovsky'nin söylediği gibi, Freudcu psikanaliz, burada Sartre'ın Varoluşçu varlık bilimi ve psikolojisi ile karşı karşıya gelir. Bilerek ya da bilmeyerek –ikincisi daha olası– Ionesco burada, Sartre'ın, insanın "varolmada bir delik", "hiçliğin içinden geçerek dünyaya girdiği varlık"[1] olduğu ve "bilinçli olmanın, varlığının ve hiçliğinin bilincinde olan bir varlık olduğu,"[2] önermesini açıklar. İnsan hiçbir şeydir, çünkü seçme özgürlüğü vardır ve böylece kendini her zaman gerçek varlık yerine sürekli bir olasılık olarak seçme sürecindedir. Dedektif ve daha sonra Nicolas d'Eu'nün Choubert'e tıkıştırdığı ekmek ne çok olursa olsun, bu nedenle diye sürdürür Doubrovsky, onun bilincindeki deliği kapatamaz ya da "düşünceye gerçek bir varlık katamaz."[3]

Ama eğer, Doubrovsky'den alıntı yaparsak yine, "bilinç hiçliktir, o halde kişilik, karakter sonsuza dek yok olur."[4] İnsan, yaşamının her anında yeniden başlamayı seçebilse, her bireyin son, indirgenemez özü olarak özyapı kavramı –Platoncu düşünce– kaybolur. Nicolas d'Eu'nün *Görev Kurbanları*'nda söylediği gibi, "Kendimiz değiliz. Kişilik diye bir şey yok. İçimizde yalnızca, ya çelişen ya da çelişmeyen güçler var. ... Karakterler, olmanın biçimsizliğinde biçimlerini yitiriyor. Her bir karakter bir başkası kadar kendisi değil." Choubert'in göksel derinliklere yükselişi ve uçuşunun ustalıkla kotarılmış art ardalığı bu önerinin açıklanışıdır. Değişik düzeylerdeki derinliklere ve yüksekliklere eriştikçe, Choubert şaşırtıcı çeşitlilikte değişik ve tutarlı olması gerekmeyen benliklere dönüşür. Aynı zamanda karısının karakteri de bir dizi değişimden geçer, hem o ana dek *onun* benliğinin değişik düzeylerinde değişik bir Madeleine gördüğü için, hem de Madeleine *onun* karakterindeki değişimlere tepki vererek değişik bir kişiliğe dönüştüğü için – o çocuk olduğunda Madeleine annesi olur, vb.

Doubrovsky'nin denemesi, Ionesco'nun bu Sartrecı psikolojiyi anlattığı ve Freudcu psikanalizin parodisini yaptığı varsayımına dayanır. Öyleyken, Ionesco'nun hem Sartre hem de Freud'un parodisini yapıyor olması da olasıdır. Bununla birlikte, kişiliğin akışkanlığını ortaya koyan Nicolas d'Eu, Freudcu dedektifi öldürdüğünde, Mallot'yu arama işini

1) Sartre, *L'Etre et le Néant* (Paris: Gallimard, 1943), s. 60.
2) a.g.y., s. 85.
3) S. Doubrovsky, "Le rire d'Eugène Ionesco", *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1960.
4) a.g.y.

üstlenip, Choubert'in boğazından aşağıya ekmek tıkmayı sürdürür. Bir başka deyişle, iki görüş birbirinin yerine geçebilir ve küçük adam Choubert, birinin zorbalığı altında diğerininki kadar acı çeker. Ionesco'yu çok ciddiye almak her zaman çok tehlikelidir. Öte yandan, uygulamasının çoğu, yarattığını söylediği sorunlara hazır çözümleri tanımayarak, kişiliğin özü olarak kutsal karakter özelliği kavramını terk ederek, bir anti-psikolojik dramanın ilkelerini izler görünür, örneğin, Nicolas d'Eu'nün belirttiği görüş. Ancak, *No!*'nun, karşıtların kimliği üzerine yazılmış bu denemenin yazarı Ionesco için, bir inanca tutunmak ve aynı zamanda da onun parodisini yapmak zor değildi.

Görev Kurbanları, öte yandan, yalnızca Ionesco'nun tiyatro kavramıyla ilgili bir oyun değildir (Molière'in *Impromptu de Versailles* geleneğindeki böyle bir sürü denemenin ilki). Yalnızca psikolojik ve felsefi bir araştırma ya da böyle bir araştırmanın parodisi değildir; hepsinden önce, akıldan çıkmayan bir karabasan, yazarının varolmanın absürdlüğü ve acımasızlığı deneyiminin derinden duyulan ve azaplı bir söylemidir. Ionesco da Kafka ve Beckett gibi, öncelikle kendi varolma duygusuyla iletişim kurmaya, dünyaya bunun neye benzediğini, "varım" ya da "canlıyım" dediğinde bunun onun için ne anlama geldiğini söyleme çabasıyla ilgiliydi. Onun bütün çalışmasının "çıkış noktası" şöyledir:

> Bütün oyunlarımın kökünde iki temel bilinç durumu vardır. ... Bu temel duygular bir yanda geçicilik ve diğer yanda ağırlık; boşluk ve varlığın aşırılığı; dünyanın saydamlığı ve matlığıdır. ... Geçicilik duyumu, kederle, bir tür baş dönmesiyle sonuçlanır. Ama bir dinçlik duyumuyla da sonuçlanabilir; keder birden özgürlüğe dönüşür. ... Bilincin bu durumu çok seyrektir. ... Ben çoğunlukla karşı düşüncenin egemenliği altındayım: Hafiflik, ağırlığa dönüşür, saydamlık koyuluğa; dünya ağırlaşır; evren ezer beni. Benimle dünya arasına, benimle kendimin arasına bir perde, geçilemez bir perde gerilir. Özdek her şeyi doldurur, bütün boşluğu kaplar, ağırlığı altında bütün özgürlüğü yok eder. ... Konuşma ufalanır. ...[1]

Özdeğin çoğalması –sandalyeler, yumurtalar, eşyalar (*Yeni Kiracı*'da) ya da bu durumda Madeleine'in kahve fincanları– bilincin ağır, yüklü, umarsız, bunaltıcı durumunu açıklamanın bir yoludur. Özdeğin artması, "yalnızlığın, utku ve tinsel karşıtı güçlerin somutlaştırılmasıdır." Ve gülmece bu kederden tek kurtuluştur.

Görev Kurbanları'nın, Ionesco'nun gelişiminde bunalımlı bir döneme ait olduğu açıktır. Oyun ilk kez Şubat 1953'te, *Sandalyeler*'i yeniden sahne-

1) "Le point du départ."

leyerek Ionesco'ya ilk önemli başarısını getiren genç yönetmen Jacques Mauclair tarafından sahneye kondu. Aynı yılın Eylül ayında, küçük Théâtre de la Huchette'de Jacques Poliéri'nin sunduğu yedi küçük oyun ise, son derece hafif, güldürücü ve keyif vericiydi. Bunların yalnızca üçü (*Le Salon de l'Automobile, La Jeune Fille à Marier* ve *Le Maître*) basıldı. Geri kalan dördü, (*Le Connaissez-Vous?, Le Rhume Onirique, La Nièce-Epouse* ve *Le Grandes Chaleurs* – Caragiale'in Romencesinden uyarlama) ise kayboldu, elyazmaları ortadan yok oldu.

Bunlar hafif oyunlardır, daha çok kabare parçaları ancak yine de çok özgündürler ve Ionesco'nun güldürü yöntemlerini gösterirler. *Le Salon de l'Automobile*[1] arabalarla insanları karıştırmaya dayanır. Müşteri yeni aldığı ve evlenmeyi düşündüğü dişi arabasına binip gider. Araba galerisi, sergilenen arabaların gürültüleriyle dolar. *La Jeune Fille à Marier*'de *(Gelinlik Kız)* güldürü unsuru büyük ölçüde sürprizdir; bir kadın, eğitimini yeni bitirmiş, genç ve masum kızından söz eder; genç bir masumiyet beklentisi oluşturulur. Sonunda kız görünür: "Kız otuz yaşlarında, siyah, pos bıyıklı, gri takım elbise giyen, yapılı, güçlü bir adamdır."[2] Aynı güldürü ilkesi *Le Maître*'de (*Üstat*) da kullanılır. Bir radyo spikeri ve iki genç çift *büyük bir adamı* görecek olmanın artan coşkusunu taşırlar (İngilizce çevirisi "*the leader*"dır, ancak söz konusu kişiliğin, Fransa'da daha çok *maître* denilen bir yazın kişisi olup olmadığı açık değildir). Artan hayranlıkla, onun sahne dışı eylemleri coşku içinde betimlenir – bebekleri öper, çorbasını içer, imza verir, pantolonunu ütületir, vs. Sonunda büyük adam göründüğünde, o başsız bir gövdedir.[3]

Mesleğinin ilk döneminde Ionesco, kendini kısa oyunlarla, ya da en azından kesintisiz gelişen tek perdelik oyunlarla anlatmayı seviyordu. Üç perdelik oyunlar için, "Oldukça yapay. Oyun bitiyor, sonra yine başlıyor, yine bitiyor, yine başlıyor... Bir oyuna çok fazla şey koymaya çalışılmamalı kanımca. Üç perdelik oyunda, kaçınılmaz olarak gereksiz şeyler bulunuyor. Tiyatronun çok yalın bir düşünceye gereksinimi var: Tek bir saplantıya; yalın, çok açık, kendini gösteren bir gelişmeye,"[4] diye düşünüyordu. Üç perdelik bir oyun, *Amédée, ou Comment s'en débarrasser (Amédée ya da Ondan Nasıl Kurtulmalı?)*, üç perdelik bir güldürü yazmadaki ilk

1) Ionesco, *Théâtre I* (Paris: Arcanes, 1953). Çev. Sasha Moorsom, *The Motor Show*, *3 Arts Quaterly* içinde, Londra, no. 2, Yaz 1960.

2) Ionesco, *La Jeune Fille à Marier*, *Théâtre II* içinde (Paris: Gallimard, 1958). Çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt III (Londra: Calder; New York: Grove Press, 1960), s. 158.

3) Ionesco, *La Maître*, *Théâtre II* içinde. Çev. Derek Prouse, The Leader, *Plays* içinde, cilt IV (Londra: Calder; New York: Grove Press, 1960).

4) Ionesco, söyleşi, *L'Express* içinde, 28 Ocak 1960.

çabası onun, daha uzun biçem üzerine endişelerini doğrulayabilir, ancak onun en akılda kalıcı imgelerinden bazılarını da içermektedir. Oyun, yazarın en karanlık, bunalımlı iç durumundan fırlar ve özdeğin büyümesi ve ruhu boğmasının belki de en güçlü simgelerinden birini sunar.

Oyunun kişisi, Amédée Buccinioni, Ionesco gibi, bir yazardır. *Sandalyeler*'in başkişilerine benzer yaşlı bir kadınla erkek üzerine bir oyun yazmaktadır. Ancak on beş yıllık çabasının sonunda, yalnızca iki satırlık bir diyalog oluşturabilmiştir:

KADIN : Bu olur mu, sence?
ERKEK : Kendi başına olmaz.[1]

Amédée ve karısı *Madeleine* (yine Madeleine, *Görev Kurbanları*'ndaki gibi), dünyadan kopuk yaşarlar. On beş yıldır evlerinden dışarıya çıkmamışlardır ve gereksinimlerini bile pencereden sarkıttıkları bir sepetle yukarı çekerler. Ama, Madeleine'in işi gereği dışarıyla bağlantısı vardır günün belli saatlerinde telefonları bağladığı oturma odasındaki santralda çalışır. Arayanları ülke başkanının evine bile bağlar, soranlara yeni trafik yasası hakkında bilgi verir vb. Çift birbiriyle hiç geçinemez; sürekli kavga ederler. Madeleine, katı ve huysuz bir yaratıktır. Ancak evliliklerinin üzerindeki asıl gölge, yan odada, on beş yıl önce gelen ve Amédée'nin kesin olmasa da, bir kıskançlık nöbetine kapılıp öldürdüğü söylenen genç bir adamın cesedidir. Ceset belki de, karısının âşığı değildir. Bir ara, Amédée, suçun işlendiği zaman yine gitmiş olabileceğini anıştırır. Ya da ceset, bir zamanlar komşularının bakmaları için kendilerine bıraktığı ve daha sonra aramadıkları bebeklerinin cesedi de olabilir. Ama bu bebek niye ölsün?

Yan odadaki ceset ölü olabilir, ancak çok etkindir. Sakalı ve tırnakları uzamakta, gözleri ürkünç bir yeşil ışıkla parlamaktadır ve ölü beden giderek büyümektedir. Ceset, "ölülerin sağaltılamaz hastalığını" *–katlanarak büyüme–* taşır. Oyun ilerledikçe, bu büyüme hızlanır; bitişik odanın kapısı yerinden fırlar ve odaya dev gibi bir ayak uzanır. Ceset büyüdükçe, evin içini mantarlar sarar – çürüme ve bozulma imgeleri.

Böyle aralıksız büyüyen ceset nedir ya da kimdir? *Flash-back* bir sahne bu bilmecenin çözümünün ipuçlarını verir. Amédée ve Madeleine yeni evli bir çift olarak görünürler. Amédée, sevecen, istekli ve romantiktir; Madeleine, hırçın, somurtkan haliyle sevgi gösterilerine yanıt vermekte isteksiz davranarak, onun romantik yaklaşımlarını engeller. Diyaloğun

1) Ionesco, *Amédée*, çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt II, s. 8.

imgelemi çok açık cinsellik taşır; durum ateşli bir âşıkla, onun bütün yaklaşmalarına şiddet ve tecavüz olarak bakan kızın durumudur: "Sesin çok yırtıcı! Beni sağır ediyorsun! Canımı yakıyorsun! Sa-dist! Sa-dist!"[1] Genç Amédée, baharın, çocukların sesini duyarken, geçmişin Madeleine'i yalnızca "küfür ve kurbağa" sesleri duyar. Sahne, Amédée'nin aşk isteyen yalvarışıyla doruğa ulaşır: "Uzak olan yakınlaşabilir. Solan yeşerebilir yeniden. Ayrılan birleşebilir. Artık olmayan, *yine* olur," ancak Amédée, camdan yapılmış evlerinde mutluluk düşleri kurarken, Madeleine evlerinin pirinçten (*brass*) olduğunda direnir[2] – bir başka deyişle, hafiflik, mutluluk ve coşku imgesinin karşısına, ağırlık, bunalım ve matlık imgesi dikilir.

Bu geçmişe dönük sahnede, bitişik odadaki cesedin, çiftin ölü aşklarının cesedi, cinsel anlaşmazlıklarının kurbanı olduğu iyice ortaya çıkar. Tiksinti, suç ve pişmanlıktan oluşan bir cesettir. Havayı çürüme ve bozuşmayla zehirler – ve günden güne, saatten saate büyümektedir. Amédée, evlerinde kokuşan şeyin, sevginin eksikliği olduğunu açıkça belirtir: "Biliyor musun Madeleine, eğer birbirimizi sevseydik, eğer gerçekten sevseydik, bunların hiçbir önemi olmazdı?" Ama, Madeleine katılaşmış, duygusuzlaşmıştır ve aslına bakılırsa: "Sevgi insanların sorunlarından kurtulmalarına yardımcı olamaz!"[3]

Amédée, evden taşma tehlikesi yaşıyan cesetten kurtulmalıdır. İnsanüstü bir çabayla, sonu gelmeyen ölüyü, pencereden dışarıya itmeye çalışır. Ionesco'nun sahne açıklamasına koyduğu gibi, pencerenin yanına çekilen ölü, "evi de beraberinde sürüklüyor ve iki asıl karakterin iç organlarını söküyor"[4] izlenimini vermelidir.

Üçüncü perde, Amédée'nin ölüyü, Sen Nehri'ne açılan sokaklarda sürükleyişini gösterir. Değişik insanlarla karşılaşır, bunlardan biri de, bar ya da genelev gibi bir yerin dışında rastladığı Amerikan askeridir. Amédée, iletişim kuramadığı bu yabancıya, içinde, ölülere karşı yaşayanların tarafını tuttuğu bir oyun yazdığını söyler, nihilizme ve hümanizme karşı bir oyun. O, Amédée, sorumluluğu savunur ve gelişime inanır. Sahne, insanlarla, kızlar, askerler, polisle doldukça Amédée, herkesi, toplumsal gerçekçilik yandaşı olduğuna, parçalanmaya ve nihilizme karşı olduğuna inandırmaya çalışır. Bu arada ceset balon gibi şişmiştir ve Amédée, havada uçmaya başlar. Madeleine onun geri gelmesini ister, mantarlar büyümektedir ancak Amédée, uçarak gökyüzüne yükselir.

1) a.g.y., s. 48.
2) Fransızcasında sözcükler *verre* (cam) ve *ferdir* (demir).
3) Ionesco, *Amédée*, çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt II, s. 52-3.
4) a.g.y., s. 62.

Amédée'de, Ionesco'nun dünya görüşünün iki temel durumunu yan yana izleriz: İlk iki perdede ağırlık ve özdeğin çoğalması, üçüncüde hafiflık, geçicilik. Amédée, ölmüş sevgisinin cesedinden kurtuldukça, bu boğucu varlık hafifler ve onu havaya kaldırır. Kısaca, "Üç Perdelik Güldürü" denen oyun, özgürleşmenin güldürüsü, geçmişi yıkacak yeni bir başlangıcın düşüdür.

Görev Kurbanları'nda olduğu gibi, toplumcu-gerçekçilere karşı tartışma, oyun boyunca ikincil bir konu olarak sürer. Bir ara Madeleine, yan odadaki cesedin Amédée'nin gerçeği algılayışını çarpıttığını, ona dünyayı yanlış bir ışıkta gösterdiğini söyler – onun toplumsal bir oyun yazmadaki başarısızlığı da bu yüzdendir. Ancak üçüncü perdedeki olayların gösterdiği gibi, yazarın kişisel yaşamının gerçekleri, toplumsal amaçlarından daha ivedidir. Gelişmeye ve sorumluluğa inancını ne kadar çok vurgularsa vurgulasın, bitmiş sevgisinin ve kişisel anılarının cesedi onu yukarı çeker ve ayakları yerden kesilir.

Amédée, Ionesco'nun en güzel imgelerinden bazılarını içerir. Büyük bir güç ve doğrudan etkinin sahnedeki bir simgesi olarak, büyüyen ceset, hiç kuşku yok onun ölçüsüdür. Çiftin özel dünyalarının, evdeki diğer kiracıların seslerinin yankılarıyla artan ve bir postacının onları hem deli gibi korkutan hem de almayı istemedikleri bir mektup getirmesiyle rahatlayan klostrofobik duyguları olağanüstü somutlaştırılır. Oyunun zayıflığı, daha çok bir Keystone güldürüsünün askerlerle polislerin birbirlerini kovaladıkları son bölümündeki çılgın koşuşturma gibi olması amaçlanan üçüncü perdedir. Ancak, bu amaç kendisinin bir tiyatroda tümüyle gerçekleştirilmesine izin vermez. Ve klostrofobiden açıklığa ve hafifliğe geçişi sahnede ele almak oldukça zor iştir.

Oyun için bir taslak oluşturan kısa öykü *Oriflamme*'da *(Savaş Bayrağı)*[1] son perdenin olayları, ilk iki perdenin olaylarına on iki sayfa ayrılmasına karşın, bir sayfayı bile doldurmaz. Öykünün son paragrafı, sonundaki uçuşun verdiği rahatlığı, oyunlaştırılan yorumundan çok daha açık gösterir:

> Bir spor gösterisi yaptığımı sanan Amerikalıların, "Selam, delikanlı!" diye seslenişlerini hâlâ duyuyordum. Giysilerimi, sigaralarımı düşürdüm; polisler bunları aralarında paylaştı. Derken, yalnızca, içinden tepetaklak geçtiğim, gösterişli bir flama (örneğin Fransa'nın rüzgârda uçuşan altın yıldızlı kutsal sancağı) benzeri Samanyolu vardı.[2]

1) Ionesco, "Oriflamme", *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1954.
2) a.g.y.

Amédée oyunu Ağustos 1953'te, Cerisy-la-Salle'da yazılmıştır. İlk kez 14 Nisan 1954'te Jean-Marie Serrau'nun yönetiminde, Théâtre de Babylone'da gösterildi. *Amédée*'yi tamamladıktan sonraki birkaç hafta içinde Ionesco, yalnızca üç gününü alan (14-16 Eylül 1953) ve çoğalan özdek imgesini yenilenen bir güçle sunan bir oyun yazdı. Bu oyun, *Le Nouveau Locataire (Yeni Kiracı)* idi ve tek perdeydi. Olay, başta zorlanmadan ve ilk birkaç eşyayı acele etmeden yerleştiren, ama sonunda önce iki taşıyıcının getirdiği ancak daha sonra kendi kendilerine akmaya başlayan sonu gelmez bir eşya yığını arasına gömülen, sakin, orta yaşlı yeni kiracının eşyalarının dolmaya başladığı boş bir odada gerçekleşir. Trafiğin durduğunu, Paris'teki bütün sokakların habire artan eşyalarla tıkandığını ve Sen Nehri'nin yatağının bunlarla dolduğunu öğreniriz.

Yeni Kiracı ürkütücü bir yalınlık gösterisidir. Diyalog (kiracıyla çenesi düşük kapıcı, kiracıyla taşıyıcılar arasındaki) ikincil bir role indirgenir. Bu öncelikle, devinen nesnelerin, insanı baştan aşağı saran, onu durgun bir özdek denizinde boğan nesnelerin bir oyunudur. Gözlerimizin önünde tek şiirsel bir imge oluşturulur, önce belli ölçüde sürprizlerle, sonra bitmeyen kaçınılmazlıkla. Bu, *katışıksız* tiyatro olasılıklarının sergilenişidir: Karakter kavramları, çatışma, konu oluşumu terk edilmiştir – ve öyleyken *Yeni Kiracı*, artan gerilimi, coşkusu ve şiirsel gücüyle bir drama olma özelliğini korur. Ne demektir bu? Önce yavaş, sonra artan bir hızla eşyalarla dolan bir oda; önce boş olan, ama sonra yavaş yavaş yeni ve yinelenen anıların yığıldığı insan yaşamının bir imgesi midir? Yoksa, oyun yalnızca klostrofobinin –ağır ve baskıcı bir özdek tarafından kuşatılma duygusu– Ionesco'nun acı çektiği bunaltıcı ve karanlık iç durumların görsel anlatımları biçiminde bir yorum mudur?

Yeni Kiracı ilk kez Finlandiya'da İsveççe konuşan bir topluluk tarafından sahnelendi. Kasım 1956'da Londra'da Arts Theatre'da gösterildi ve Paris'e ancak 1957 Eylül'ünde geldi. İlk oyunlarının başarısızlıklarına, parasal sıkıntılara karşın Ionesco, yaptığı işte tutarlı bir gelişme göstermekteydi. 1954'ün sonuna doğru *Théâtre*'ının ilk cildi, önde gelen Fransız yayınevi –Ionesco'nun ilk çabalarını çok beğenen ve dille ilgili kendi çalışmaları Ionesco'yu oldukça etkilemiş olan şair ve romancı Raymond Queneau'nun önemli rol oynadığı– Gallimard tarafından yayımlandı. İlk ciltteki altı oyundan yalnızca biri yayımlandığında daha sahnelenmemişti: *Jacques ya da Boyun Eğme*. Bu eksiklik 1955 Ekim'inde Robert Postec, *Jacques* ve Ionesco'nun bir başka oyunu *La Tableau* (*Tablo*)'yu Théâtre de la Huchette'de sahnelediğinde giderildi.

Başarı kazanan *Jacques*'ın aksine, *Tablo* beğenilmedi ve Ionesco onu

oyunlarının ikinci cildine almadı. Ancak *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*'te, içlerinde Ionesco'nun yüksek düzeyde bir aşkın satrap görevini üstelendiği (René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prévert ve diğer ünlü patafizikçiler gibi,) Jarry ve onun Dr. Faustroll'unun izlekçilerinin bu seçkin grubunda yer aldı. Ayrıca, Donald Watson'ın çevirisiyle, BBC'nin Üçüncü Programı'nda yayımlandı (11 ve 15 Mart 1957) ve Ionesco'nun *Théâtre*'ının dördüncü cildine alındı.

Tablo, değişik bir oyundur. Bir ressamdan tablo almak isteyen, şişman, varlıklı bir centilmen görürüz. Çekişmeli bir pazarlık sürmektedir; ressam fiyat söylemeden önce, alıcının resme bir bakmasını ister, ancak şişman centilmen önce fiyatı belirlemek niyetindedir. Ressam başlangıçta beş yüz bin frank ister, ama sonunda fiyatı yalnızca dört yüz franka düşürene dek pazarlık sürer. Ancak o zaman, kurnaz işadamı, bir kraliçeyi gösteren resme bakar ve onu hemen öyle acımasızca eleştirmeye başlar ki, ressam hiç para ödemeden resmi alması için ona yalvarır. Öyle ki, şişman centilmene resmini koruması için ücret ödemeye bile razı olur.

Şişman centilmenin yaşlı ve çirkin kız kardeşi gelişmelerin üstüne gelir ve kardeşi kendisine çok kaba davranır. Ancak ressam çıkar çıkmaz, durum hemen değişir. Alice, kız kardeş, zorbalaşır ve şişman centilmen sinmiş bir okul çocuğuna döner. Kendi başına kaldığında güzellik ve sevgiye aç şişman centilmen, resim için neredeyse çıldırır. Ionesco'nun bir dipnotta[1] söylediği gibi, "Buradaki oyuncu sansürün elverdiği ya da izleyicilerin hoşgöreceği ölçüde erotikleşmelidir. Kız kardeşi yeniden göründüğünde, yeniden baskıcı benliğine kavuşur. Kız kardeşini bir tabancayla korkutur ve sonunda onu vurur. Ne ki, kadın öleceği yerde, değişime uğrayarak resimdeki kadın kadar güzelleşir. Çirkin bir komşu kadın da aynı biçimde değiştirilmek ister. O da vurulur ve güzel bir prensese dönüşür. Ressam geri gelir, müşterisinin şiddet yoluyla güzellik yaratma yeteneğine hayran olur ve kendisini de vurdurtarak, yakışıklı prens olur. Sıkılan silahlar odayı büyülü bir saraya çevirir. Olduğu gibi şişman ve çirkin kalan tek kişi şişman centilmen, izleyicileri kendisini vurmaya çağırır."

Ionesco, *Tablo*'yu "*guignolade*" (bir Punch ve Judy oyunu) diye adlandırır ve 1955'te sahnelenişindeki başarısızlığı, ilk bölümün, ressamla fiyat üzerine çekişmenin, bir sanatçının kapitalist sömürünün eleştirisi olarak gerçekçi oynanmasına bağlar. "Aslında, bu Punch ve Judy oyunu, sirk soytarıları tarafından, olabilecek en çocuksu, abartılı, deli dolu

1) Ionesco, *Le Tableau*, *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique* içinde, no. 1, 1958, s. 44.

biçimde oynanmalı... Durumların tersine dönmesi, saygısız, şiddetli, kaba ve beklenmedik olmalı... Yalnızca aşırı yalınlaştırılmayla... bu farsın anlamı ortaya çıkarılabilir ve kabullenilemezliği ve deli doluluğu yoluyla kabul edilebilir hale gelir."[1] Aynı nota bakılırsa, oyunun konusu "ciddiyetini saklamak için, utangaçlık yüzünden, gülünçleştirerek ele alınan başkalaşımdır."[2]

Bu bilerek yapılan "delidolu" gösteride çok fazla bir şey bulmaya kalkışmak aceleciIik olurdu. Varmaya çalıştığı nokta, cahil işadamının kötücüllüğü ve duygusallığıyla karışık kaba tüccar ruhu ve bu çirkin dünyanın, anti-tezi yoluyla varsayılan aşılması, "sanat"la kurtarılan bir "güzellik" dünyası arasındaki kısır döngüdür. Ama kötüler kendi kötülükleri içinde tutukludurlar: Kendilerindeki çirkinliği öldürdükten, yerini doğrudan karşıtı olarak gördükleri şeyle doldurduktan sonra, ucuz bir *kitsch* dünyasına girerler; yalnızca, en bayağı erotik düşlemlerin prensesleri ve yakışıklı prenslerinin operet dünyasına. Eğer, oyunun sonunda şişman centilmen izleyicilere kendisini vurmaları için yalvarıyorsa, bu yalnızca cahil izleyicinin sahneden makineli tüfek ateşine tutulacağı *Kel Şarkıcı*'nın sonunda karşı çıkılan şiddet dolu durumun bir çeşitlemesidir. Burada sahnedeki cahil, izleyiciler arasında cahil olmayanlar tarafından vurulmak ister. Ve oyunun kendisi böyle bir şeyin işe yaramazlığını göstermiştir. Vurma ve şiddet gerçek bir değişim yaratmaz; dünyayı ya da insanların duyarlılıklarını şiddetle değiştirme umudu son derece boş ve saçmadır; değişmeler de, asıl durum kadar aptalcadır.

Aynı zamanda, oyun tiyatronun olasılıklarının bir denemesidir. Ionesco, bir keresinde şöyle demişti:

> Bana sorarsanız, bir kaplumbağayı sahneye getirmek ve onu bir yarış atına, sonra bir şapkaya, bir şarkıya, bir ejderhaya ve bir çeşmeye dönüştürmek isterim. İnsan tiyatroda her şeyi söylemeye kalkışabilir ve insanın en azı yapmaya kalkıştığı yerdir orası. Benim oyunlarımın müzikhol numaraları ya da sirk gösterileri olduğunu söylüyorlar –daha iyi ya– tiyatroya sirki de katalım! Bırakın oyun yazarı keyfi davranmakla suçlansın! Evet, tiyatro insanın keyfi olabileceği yerdir. Aslına bakılırsa, bu keyfi değildir. İmgelem keyfi değildir, ortaya çıkarıcıdır... Kendi imgelemimdekilerden başka yasa tanımamaya karar verdim ve imgelem kendi yasasına uyduğuna göre, bu onun, son aşamada keyfi olmadığını gösteren daha büyük bir kanıttır.[3]

1) a.g.y., s. 5.
2) a.g.y.
3) "Eugène Ionesco ouvre le feu", *World Theatre*, Paris, VIII, 3, Sonbahar 1959.

Tablo'nun bu iki yorumu, biri cahil duyarlılığının eleştirisi, diğeri sirk benzeri değişim sahnelerinin yalın tiyatrosu olarak, hiç de çelişkili değildir. Ionesco'nun tüm tiyatrosunda iki eğilim yan yanadır – imgelemin ortaya dökülüşündeki sonsuz özgürlük ve güçlü bir tartışma unsuru. İlk oyunu *Kel Şarkıcı*, bir *anti-oyun*du ve bir tür ölü toplumun olduğu kadar, var olan tiyatronun da bir eleştirisiydi. Aynı hırçın ruh, kendini Ionesco'nun tüm *yapıtlarında* gösterir ve bu yüzden onu yalnızca bir soytarı ve şaklaban olarak düşünmek çok yanlış olur. Ionesco'nun oyunları, şiir, düş, karabasan, kültürel ve toplumsal eleştirinin karmaşık bir bileşimidir. Ionesco'nun, açıkça didaktik olan tiyatroyu dışlamasına ve ondan nefret etmesine karşın ("Ben öğretmiyorum, tanıklık ediyorum. Anlatmıyorum, kendimi anlatmaya çalışıyorum."[1]) gerçekte, yeni ve deneysel herhangi bir yazın parçasının, tartışma yaratan bir unsur içermek zorunda olduğuna inanır. "Avant-garde insan var olan bir düzene karşıdır. ... Sanatsal bir yaratı, yeniliğinden ötürü saldırgan, kendiliğinden saldırgandır; insanlara, insan yığınına yöneliktir; alışılmamışlığıyla, ki bu da bir öfke biçimidir, öfke yaratır."[2]

Ionesco'nun en tartışmalı oyunu, eleştirmenlere en doğrudan saldırısı, Paris 1955 tarihli, *L'Impromptu de l'Alma, ou Le Caméléon du Berger*'dir (*Alma Doğaçlaması ya da Çobanın Bukalemunu*) ve ilk kez Şubat 1956'da Studio des Champs-Elysées'de sahneye konmuştur. Daha başlığında, Ionesco avant-garde'ın yalnızca geleneğin yenileyicisi olduğunu ortaya koyar – Molière'in *L'Impromptu de Versailles*'ı ve Giraudoux'nun *L'Impromptu de Paris*'yi açıkça anıştırılır. Ve Molière gibi, Ionesco da kendini sahnede bir oyun yazma ediminde gösterir – yani elinde kalemle uyurken. Molière'in *Malade Imaginaire*'inin (*Hastalık Hastası*) kendini beğenmiş doktorları gibi giyinmiş, üç doktor onu görmeye gelir ve üçünün de adı Bartholomeus'tur – Bartholomeus I, Bartholomeus II ve Bartholomeus III. Ionesco, bunların birincisine, gerçek bir olaya dayanan, *Çobanın Bukalemunu* adında bir oyun yazmakta olduğunu açıklar: "Bir kez, bir yaz günü, öğleden sonra üç sıralarında, geniş bir köy yolunun ortasında, bir bukalemunu kucaklamış genç bir çoban gördüm. ... Öyle dokunaklı bir görüntüydü ki, onu trajik bir farsa dönüştürmeye karar verdim."[3] Ama, bu kuşkusuz yalnızca yazdığı oyun için bir özür, bir çıkış noktasıydı. Gerçekte, diye açıklar Ionesco, bu onun, yazma üzerine düşüncelerini konu edinen bir oyun olacaktır: "Eğer istiyorsanız, benim çoban olduğu-

1) Ionesco, "Pages de Journal", *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1960.
2) "*Eugène Ionesco ouvre le feu.*"
3) Ionesco, *Improvisation*, çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt VIII, s. 112-3.

mu, tiyatronun da bukalemun olduğunu söyleyebilirsiniz. Çünkü ben de tiyatro mesleğini kucakladım ve tiyatro yaşam olduğundan, hiç kuşkusuz değişir de."[1]

Şimdiye dek yazdıklarının yorumunu yaptıktan sonra, Ionesco tam olarak insanların oyunlaştırılmış gördüğü şeyi anlatmayı sürdürür – birincisiyle aynı satırları söyleyen ikinci Bartholomeus'un gelmesiyle hemen bir kez daha yinelenen ustalıklı ve çok özgün bir ayna etkisi; üçüncüsü gelir gelmez ilk ikisinin sözlerini yineler, Ionesco'dan oyununu okumasını ister, Ionesco aynı açılış bölümüyle başlar. Kapıya yine vurulur ve sanki sonsuza dek sürecek bir kısır döngü oluşur. Ancak bu kez, kapıyı vuran içeri alınmaz ve tartışma başlar. Yarı-Varoluşçu, yarı-Brechtçi üç doktor, Adamov'a göndermeleri olan bir dramatik kuramın, Aristoteles'in ilkelerini Aristoteles'ten, Sartre'dan ve kuşkusuz, özellikle de Ionesco'nun *bête noire*'ını* Brecht'ten önce bulan derlemecilerdir.

Ionesco, doktorların aklını tümüyle karıştırmasından, (bu arada habire kapıyı vurmakta olan) temizlikçisinin gelişiyle kurtulur; kadın sağduyuyu ve anlaşılırlığı göstermektedir. Ionesco kendini toplar ve bir oyun yazarı olarak inancını itiraf eder. Üç doktoru herkesin bildiği gerçekleri, ölçüsüz sözlerle önemsizleştirdikleri için suçlar, oysa

> eleştirmen betimlemeli, buyurmamalıdır... bir yapıtı onun açısından, sanatsal söylemi yöneten yasalara, onun kendi dünyasına girerek, her yapıtı kendi söylencesine göre değerlendirmelidir. İnsan kimyayı müzikle tartışmaz, biyolojiyi resmin ya da mimarinin ölçütleriyle değerlendirmez ... Bana gelince, ben yoksulların yoksulluğuna içtenlikle inanıyorum, ona üzülüyorum, o gerçektir ve tiyatro için bir araç oluşturur; ayrıca, varsılları kuşatan ciddi kaygı ve üzüntülere de inanıyorum. Ama benim durumumda, dramamın özü, ne yoksulların sefaletinden, ne de varsılların mutsuzluğundan geliyor. Benim için, tiyatro, içindeki dünyanın sahneye yansıtılmasıdır – oyunlarımın özünü, düşlerimde, üzüntümde, karanlık isteklerimde bulma hakkını taşıyorum. Dünyada yalnız olmadığım için –her birimiz varoluşunun derinliklerinde, aynı zamanda başka bir yerde olduğundan– benim düşlerim ve isteklerim, benim üzüntüm ve saplantılarım yalnızca bana ait değildir; onlar atalarımın mirası, bütün insanlığın sahip çıkabileceği çok eski bir birikimdir.[2]

Bu noktada, Ionesco kendini iyice kaptırmıştır. Alman ve Amerikalı yetkililerin adlarına yer vermeye başlar ve sonunda kendisini gerçekten

* *Bête noire*: En çok tiksinilen kimse.
1) a.g.y., s. 113-114.
2) a.g.y., s. 149-50.

çok mu ciddiye aldığı sorulur. Utanarak, kendi tuzağına düştüğünü ve kendisinin de ders vermeye kalkıştığını ayrımsar. Bunun, onun durumunda kural değil, ayrıcalık olduğunu söyleyerek –Brecht'in *The Exception and the Rule* (*Kuraldışı ve Kural*) oyununa dokundurmadır bu– özür diler.

L'Impromptu de l'Alma bizi yine, Kenneth Tynan'la, bu konudaki tartışmaları daha sonraları çok dikkat çeken ama hiçbir biçimde temel olmayan bir öyküye dönüşen, didaktik, politik tiyatroyla ilgili çatışmanın ortasına götürür. Ionesco'ya asıl saldırı, başta onu, Sartre'ın *Les Temps Modernes* ve uzman çevrelerde sözü geçen *Théâtre Populaire* gibi dergilerin sayfalarında, yeni avant-garde'ın bir ustası olarak selamlayan eleştirmenlerin bazıları tarafından başlatılmıştı. İkinci derginin, *L'Impromptu* ve Studio des Champs-Elysées'de izlenceyi paylaştığı *Sandalyeler*'in yeniden sahnelenmesiyle ilgili can sıkıcı yazının yazıldığı aynı tarihli (1 Mart 1956) sayısında, Adamov'un, o güne dek sahnelenen oyunlarında toplumsal konuyu atlamaktaki yanlışını açıkladığı ve tarihsel ve toplumsal tiyatronun yeniden canlandırılması için çağrıda bulunduğu "Tiyatro, para ve politika" üzerine bir denemesinin de yayımlanması rastlantı değildir. Maurice Regnaut'nun da, yönetimi ve gösterisiyle ilgili büyük övgülerine karşın "Neden o halde, bütün bunlara karşın, kendimizi 'kandırılmış' hissedelim? Çünkü temelde bizi ilgilendirmeyen şeylere ilgi duymaya itildik." Bu parçada ancak lirik itirafın geçerli olabileceği ölçüde nesnel gerçeklik vardır. Ionesco'dan daha çok, biz 'tek kişinin bütün insanlık olduğuna' inanmalıyız. Ama eski aldatmaca, bu tiyatronun boşluğunu uzun süre saklayamaz. Tiyatroyu müziğe dönüştürmek, Gorki'nin "kendini yeğleyen insan" diye tanımladığı[1] küçük burjuvanın son sanatsal düşüdür.

Böylece tarihsel, toplumsal, epik tiyatro ve içsel dünyanın coşkulu, şiirsel tiyatrosuyla; düş, iç durum ve varlık tiyatrosu arasındaki savaş birleştirildi. Çağdaş tiyatronun bu iki temel görüş noktalarının tartışmasına bir sonraki bölümde döneceğiz. Burada, Ionesco'nun düşüncesiyle, Brecht ve onun yeni izlekçisi Adamov'unkiler arasındaki son yol ayrımının Ionesco'nun benimsenmesi ve başarı kazanmasıyla –karşıtlarının gözünde, burjuvaların, onların yıkılmaya yüz tutmuş görüşlerini anlatan adamı sonunda kabullenmiş olmalarının kesin göstergesi– rastlaşmış olmasına dikkat edilmelidir.

Yalnızca Fransa'da değil, diğer ülkelerde de Ionesco'nun oyunları daha sık oynanmaya başladı. Hâlâ, *Ders*'in gösterimi sırasında, izleyicilerin paralarını geri istedikleri ve başoyuncunun Brüksel'de arka kapıdan kaç-

1) *Théâtre Populaire*, Paris, no. 17, 1 Mart 1956, s. 77.

ması gibi olaylar da oluyordu, ama bunun yanı sıra *Sandalyeler*'in işçi tulumu giymiş yaşlı çiftle sahnelenişi Yugoslavya ve Polonya gibi ülkelerde de şaşırtıcı başarılar elde etti. *Kel Şarkıcı*'nın çok kötü giden ilk gösteriminden altı yıl sonra, Ionesco zirvedeydi.

Benimsenen bir yazar olmak Ionesco'yu, kendi oyunlarından çıkmış olabilecek bazı garip serüvenlere de sürükledi. Mayıs 1957'de, bazı Londra gazeteleri "Windsor Dük ve Düşesi'nin diğer on konukla birlikte, Arjantinli milyoner M. Anchorena'nın Paris'teki evinde yapılan göz kamaştırıcı bir tiyatro gösterisinde hazır bulunduklarını"[1] ve oyunun Ionesco tarafından sunulduğunu, müziğinin özel olarak Pierre Boulez tarafından bestelendiğini duyurdu. Birkaç gün sonra, Londra gazeteleri, bu oyunun, *Impromptu, pour la Duchesse de Windsor*, Londra'da da sahnelenebilme olasılığından söz ettiler, ama *Daily Mail*'in yazdığı gibi bu, Lord Chamberlain'in "başını ağrıtacaktı." Aynı günün –31 Mayıs 1957– *Evening News*'u, Dük ve Düşes'in bu küçük oyunun Londra'da oynanmasına izin vermeye karşı çıktıklarından bile söz etti. Öyleyken, yine *Daily Mail*, Ionesco, Dük ve Düşes "oldukça eğlenmiş görünüyorlardı" diye yorum yapmıştı.

Aslına bakılırsa Ionesco'nun *Impromptu*'su çok hafif, güldürücü ve son derece zararsız bir parti şakasıydı: Evin hanımının, yazar ve bir kadın oyuncuyla, Windsor Dük ve Düşesi'ni eğlendirmek için ne sunmaları gerektiğini tartıştığı kısa bir sahne. Bu, Ionesco'nun kendi çalışmasını ve onun en sevdiği komedya ve tragedya konusunun kimliğini tartışmaya yol açar. Evin hanımı Ionesco'dan, "acıklı bir oyun, Beckett'in ve Sophokles'inkiler gibi, insanı ağlatan şu çağdaş dramların bir benzerini" sunmamasını isteyince, Ionesco, "Bazen, Madam, komedyalar insanları dramlardan daha çok ağlatır ... örneğin, benim yazdığım komedyalar. Bir tragedya yazmak istediğimde, onları güldürüyorum, bir komedya yazdığımda, ağlatıyorum."[2] Ayrıca, İngiliz tarihinin bir Fransızın gözünden çok eğlendirici, saçma bir yorumu ve içkilerle ilgili yanlış anlamaların yine aynı biçimde art arda dizilişi vardır: Evin hanımı bir bardak viski verdiğinde, yazar onun cin olduğunu görür, öte yandan oyuncu, tadına bakıp *Benédictine** der. Yazar inceliğinden, onu viski olarak kabullenince, diğerleri de, yine inceliklerinden, diğerinin yorumunu benimseyerek her şeyi iyice karıştırırlar. Kraliyet konuklarını neyin eğlendireceği tartışması sonunda tam bir arapsaçına döner ve bölüm ev sahibinin özür dilemesiyle biter.

* Benedicten likörü
1) Sam White, "Paris Newsletter", *Evening Standard*, Londra, 24 Mayıs 1957.
2) Ionesco, *Impromtu pour la Duchesse de Windsor*, ms., s. 6-7.

Evening Standard'a göre, oyun yazarının karısı, Madam Marcel Archard'ın gösteriden sonra söylediği gibi "Yalnız Ionesco böyle hassas bir konuyu ele alabilirdi." Ayrıcalıklı konuklardan bir diğeri, Salvador Dali, yalnızca, "çok etkileyici" diye yorum yapmıştı.

Böyle hafif, önemsiz bir oyun Ionesco'yu tutkulu ve sanatsal açıdan daha doyurucu hedeflerden çok fazla alıkoymadı. Kasım 1955'te *Nouvelle Revue Française*, daha sonra onun büyük oyunlarından birine dönüşecek kısa bir öyküsünü yayımlamıştı (Ionesco'nun toplam beş oyunu geliştirilen öykü biçimindeki yazılmış taslaklardır: *Medium*'da yayımlanan, daha sonra *Görev Kurbanları* olan *Une Victim du Devoir*; *Amédée*'ye dönüşen, *Nouvelle Revue Française*'de 1954 Şubat'ında çıkan *Oriflamme*; 1957 Eylül'ünde *Les Lettres Nouvelles*'deki *Rhinocéros* [*Gergedan*]; Kasım 1955'te *Nouvelle Revue Française*'de yayımlanan *La Photo du Colonel*; ve yine *Nouvelle Revue Française*'de Şubat 1961'de yayımlanan *Le Piéton de l'Air* [*Hava Yayası*]). Bu öykü, Ionesco'nun Ağustos 1957'de Londra'da tamamladığı oyunun –İngilizce çevirisi (*Killer Without Reward*), yani nedensiz, amaçsız katil anlamına gelen Fransızcasını pek de anıştırmayan, *Katil* başlığıyla sunulan *Tueur Sans Gages* (*Kiralık Olmayan Katil*)– temelini oluşturan *La Photo du Colonel*[1] (*Albayın Resmi*) idi.

Ionesco'nun ikinci üç perdelik oyunu *Kiralık Olmayan Katil*, onun yalnızca en tutkulu oyunlarından biri değil, en güzel oyunudur da. Oyunun kahramanı Bérenger, Şarlovari küçük, basit, sakar bir adamdır ama insandır. Oyun başlarken, Bérenger'e kent mimarı kendi tasarladığı yeni bir konut alanını gezdirmektedir. Burası kentin iyi planlanmış, bahçeli ve bir de havuzu olan yeni, güzel bir semtidir. Dahası, mimarın açıklamasına göre, bu tasarıya sürekli gün ışığı eklenmiştir; kentin diğer semtlerine ne çok yağmur yağarsa yağsın *cité radieuse*'ün* sınırlarından girer girmez, sürekli baharı yaşamaya başlarsınız.

Böyle kusursuz çağdaş çizim ve tasarımın varlığından haberi olmayan ve bu yeni dünyaya yalnızca rastlantıyla adım atan Bérenger çok etkilenmiştir. Ama neden, diye sorar, bu güzel semtin sokakları bomboştur? Sakinlerinin ya çekip gittiğini ya da kendilerini evlerine kilitlediklerini öğrenince çok üzülür, ortalıkta, bu mutlu yerde, onlara "albayın resmini" göstereceğini söyleyen gizemli bir katil dolaşmaktadır. Aynı zamanda bir polis komiseri ve bir doktorun görevlerini de üstlenen Mimar, Bérenger'in açıklamalarından neden dehşete kapıldığını anlayamaz. Dünya zaten kötülükle doludur: "Öldürülen çocuklar, açlıktan ölen yaşlı

* *Cité radieuse*: Aydınlık kent (ya da "sevinç ve mutluluk saçan kent").
1) Çev. Stanley Read, *Evergreen Review*, I, 3, 1957.

insanlar, yokluk çeken dullar, yetimler, acı çeken insanlar, yargı yanlışlıkları, oturanların üstüne çöken evler ... toprak kaymaları ... katliamlar, seller, ezilen köpekler – gazeteciler ekmeklerini böyle kazanıyor." Bérenger dehşete düşer. Yeni tanıştığı ve âşık olduğu mimarın sekreterinin, Matmazel Dany'nın, son kurbanların arasında olduğu haberi gelince katilin izini sürmeye karar verir.

İkinci perde, bir ziyaretçinin, Edouard'ın sessizce onu beklediği, Bérenger'in köhne odasında açılır. Dışarıdan, saçma sapan konuşan apartman sakinlerinin seslerini duyarız; saçma bir tarih dersi veren bir öğretmen; çalışanların her gün beş kez tuvalete gitmelerini engelleyip, bu doğal gereksinimlerini ayda dört buçuk saatle sınırlayarak tasarruf edilecek parayı hesaplayan bir verimlilik uzmanı; eski günlerden konuşan yaşlı adamlar – *Amédée*'de duyulan sahanlıktaki sesleri alıp yayan bölük pörçük konuşmaların bir senfonisi. Bérenger döner, Edouard'a katille ilgili korkunç haberi verir ve Edouard'ın, aslında herkesin, onu uzun zamandır tanıdığını, herkesin böyle bir katilin ortalıkta olduğundan haberi olduğunu öğrenmek onu şaşkına uğratır. Edouard'ın çantası açılır ve içinde katilin eşyalarının olduğu görülür; satıyormuş gibi yaptığı ıvır zıvırlar, bir albayın bir sürü resmi, üstelik de katilin kimlik kartı. Edouard çantayı yanlışlıkla almış olabileceğini söyler, ama nedense ceket cebinde başka deliller de vardır; katilin günlüğü, geçmiş ve hatta gelecekteki cinayetlerin yerlerinin işaretlendiği bir harita. Bérenger polise gitmek ister. Edouard kararsızdır. Sonunda giderler ama Edouard bavulu arkada bırakır.

Sokakta siyasi bir gösteri vardır; kaz bakıcısı olarak betimlenen ve Bérenger'in kapıcısına benzeyen iri yarı bir kadın, *la mère Pipe*, totaliter klişelerden oluşan bir konuşma yapar. O utkusunu kazandıktan sonra dünyada nesnelerin özü aynı kalsa da, her şey değişik olacaktır, en azından adları. Zorbalığa o zaman özgürlük denecek, işgale ise özgürlüğe kavuşturma. Bir sarhoş konuşmayı böler; o karşıt görüşü (Ionesco'nun kendi görüşünü) temsil eder –Ionesco'nun Tynan'a son yanıtında söylediği gibi gerçek devrim politikacılar tarafından değil, insanlığın görme ve düşünme biçimini değiştiren Einstein, Breton, Kandinsky, Picasso gibi düşünür ve sanatçılar tarafından gerçekleştirilir, der–. Sarhoş, bir Punch ve Judy kavgasıyla yere düşürülür. Bérenger bavulun kaybolduğunu ayrımsar. Karabasan gibi bir olaylar zincirinde, geçenlerin ellerinden benzer çantaları kapmaya çalışır, katili bulması için polisin ilgisini uyandırmayı dener, ancak polisin yapacak daha önemli işleri vardır. Trafiği denetlemek zorundadır.

Bérenger tek başınadır. Boş sokaklarda yürür, o yürürken dekor değişir. Birden kendini, sırıtan, kıkırdayan, pejmürde giysiler içinde bir

cüceyle karşı karşıya bulur. Onun katil olduğunu anlar. Uzun bir konuşmayla (Fransızca basımında on sayfa tutar), soysuz bir budala olduğu apaçık ortada olan katili cinayetten, bu anlamsız eyleminden vazgeçirmeye çalışır. İnsanları sevme ve iyilik üzerine bilinen her tartışmayı dener – kahramanlık, kendini düşünme, toplumsal sorumluluk, Hıristiyanlık, us, bütün eylemlerin, cinayetin bile boşluğu. Katil tek söz etmez, yaptığı tek şey aptalca sırıtmaktır. Sonunda Bérenger iki eski silah çıkarır ve katili öldürmeye kalkışır, ama yapamaz. Silahları düşürür ve sessizce katilin havaya kalkmış bıçağına teslim olur.

Bir notta, Ionesco'nun dediği gibi, bu son sahne, onun "kendi başına kısa bir perde" olduğunu vurgulamak amacındadır. Konuşma, "Bérenger'in yavaş yavaş çöküşünü, parçalanışını ve onun, patlak bir balon gibi sönen kendi bildik törelciliğinin anlamsızlığını ortaya çıkaracak" biçimde sunulmalıdır. "Aslında Bérenger, istemese de, kendi içinde katilin tarafını tutan savlar bulur."[1] Katil (Ionesco katilin görünmemesini, yalnızca gölgelerin içinden kıkırdamalarının duyulmasını bir sahneleme yöntemi olarak önermişti) ölümün kaçınılmazlığını, insan varlığının absürdlüğünü gösterir. Bu, en coşkulu anların ve aydınlık saçan mutlulukların arkasında yükselen ve onları her günkü varoluşumuzun soğuk, kurşuni, yağmurlu Kasım'ına dönüştüren ölümcül varlıktır.

İlk perde, Bérenger *cité radieuse*'ün kendisine yaşattığı duyguları – eskiden onun ruhunu dolduran sıcaklığı, anlatılamaz coşku duygusunu ve onu mutluluktan ağlatan ışığı –"Varım, varım, her şey var, her şey var!"– uzun uzun anlatır. Ve birden ruhunu acıklı bir ayrılış anındaki boşluk duygusu sarmıştır, "avlulardan yaşlı kadınlar fırladı ve avaz avaz, bayağı sesleriyle kulaklarımı deldiler; köpekler havladı; ve kendimi bütün bu insanlar arasında, bütün bu şeylerin arasında terk edilmiş duyumsadım." Bu, ikinci perdenin dedikodu yapan sesler senfonisinde, sonra ürkünç politik toplantıda ve polislerin düzenlediği trafikte bize gösterilen iç durumdur. Ölümün kaçınılmaz yüzü karşısında yaşamın anlamsız olduğunun herkesçe benimsenen, –coşkuyu bunalıma çeviren– tasavvurudur bu. Ölüm, katilin kurbanları üzerinde ölümcül bir çekicilik yaratan albayın resmidir. Hiçbir törel ya da çözümsel tartışma, insanlığın durumunun yarı akıllı, ahmak boşluğuna karşı varlığını sürdüremez.

Bir kez daha tüm oyun, tek bir şiirsel imgeyi özenle işler, ancak bu kez gücü, eylem geliştikçe desteklenir ve derinleştirilir. *Amédée*'nin üçüncü perdesinde gerilimin düşmesinin tersine, *Kiralık Olmayan Katil*'in son

1) *The Killer*, çev. Donald Watson, *Plays* içinde, cilt III, s. 9.

sahnesi öyle parlak bir *tour de force* (*ustalık*) ki, ilk sahnede şaşkınlık yaratan şiirsel *cité radieuse* buluşundan sonra bile, bir doruk oluşturabilir.

Son olağanüstü konuşmanın, oyunun özü olan kısa öyküde hiç anıştırılmaması önemlidir. Orada kahraman, yalnızca "hiçbir sözün, dostça ya da yetkin, onu inandıramayacağını, bütün mutluluk sözlerinin, dünyadaki bütün sevginin ona ulaşamayacağını, güzelliğin onu yumuşatamayacağını, ironinin onu utandırmayacağını, dünyadaki bütün bilgelerin iyiliğin olduğu kadar suçun da hiçlik olduğunu anlamasına yardımcı olamayacağını" anlar. Bu kısa paragrafın soluk kesen bir dramatik konuşmaya çevrimi Ionesco'nun bir oyun yazarı olarak sonsuz gücünü gösterir.

1955 tarihli öyküde olmayan ve 1957'deki oyunda önemli bir yer tutan başka bir öğe de vardır – politik toplantı ve gerçek devrim tartışması. Bu, Ionesco'nun sol kanat eleştirmenlerine karşı tartışmasında gitgide artan saplantısının ölçüsüdür. Bu politika karşıtı unsurun sunuluşunun –bu nedenle kendisi politik olan– dikkatleri oyunun asıl şiirsel imgesinden uzaklaştırdığı tartışılabilir. Bununla birlikte, açılış sahnesinin *cité radieuse*'ü aynı durum için daha güçlü bir tartışmadır. Bütün toplumsal sorunların çözüldüğü, bütün huzursuzluğun yok edildiği bir dünyanın görüntüsüdür; ve öyleyken orada bile ölümün varlığı yaşamı anlamsız ve absürd yapar. Öte yandan, gürültü ve kaynaşmasıyla kalabalık sahneler Bérenger'in bunalımlı iç durumunu tanımasındaki ağırlık ve çoğul görüntülerinin yerinde bir uzantısıdır.

Kiralık Olmayan Katil, Şubat 1959'da Théâtre Récamier'de başarıyla sahnelendi. Nisan 1960'ta New York'a ulaştığında daha az anlaşıldı ve birkaç oyundan sonra perde kapanmak zorunda kaldı. Brooks Atkinson üçüncü perdeyi "kötü tiyatro yazımı" diye eleştirdi. Çünkü son sahne durgun ve bu nedenle "estetik açıdan olduğu kadar sinirsel olarak da dayanılmaz"dı.[1] Ancak, bu sahnenin kesinlikle böyle olması gerekiyordu – dayanılmaz. Keskin, gülünç bir trajik mizahla bezeli olsa da, Ionesco'nunki, yalnızca hoş şeylere dayalı tiyatrodan çok daha hırçın bir gelenektir çünkü. Gülünç ve trajik olanın karışımı halkın karşısına da bütünüyle yeni bir tiyatro çıkarır; Brooks Atkinson'un oyunu "sağa sola kaçışan alaycı sözcükler" olarak düşünmesine şaşmamak gerekir. Kendi alanında, *Kiralık Olmayan Katil* dil kadar biçeminde de klasik saflıkta bir çalışmadır, en azından özgün dili olan Fransızcasında.

Dahası *Kiralık Olmayan Katil*, yalnızca olağanüstü kapsamlı bir düşünceye dayanmaz, en yerli yerinde kullanılmış ayrıntı dokunuşlarıyla da

1) *New York Times*, 3 Nisan 1960.

doludur: *Cité radieuse* örneğin, öylesine kusursuz yerleştirilmiş gün ışığına sahiptir ki, yağmura gerek duyan bitkiler yetiştirmek için özel cam evler yapılmak zorundadır. Bérenger'e yeni bölgeyi gösteren mimar, cebinden çıkarıp durduğu telefonuyla günlük işlerini yürütmektedir. Mimarın sekreteri, Matmazel Dany, büro işlerinin tekdüzeliğine dayanamaz ve ayrılmaya karar verir. Öldürülmesinin nedeni de budur – katil devlet memurlarına dokunmaz ve o, özgürlüğü seçmekle ölümü seçer. Ama mimar, insanların çılgınlığına yalnızca omuz silker, "kurbanların hep cinayet yerine dönme çılgınlığına." Edouard'ın çantasında bulunan katilin eşyaları arasında içinde bir başka kutu olan, bu kutunun da içinde *ad infinitum* başka kutuların bulunduğu bir kutu vardır. Politik toplantıdaki kalabalıkta, ufak tefek bir adam, Paris'te ve bir Parisli olduğunun ayrımında olmasına karşın, Tuna'ya giden yolu sorar. Bütün bunlar Ionesco'nun kendi garip karabasan dünyasını, Şarlovari mizahı ve hüzünlü duyarlılığı akla getirmeye yardım eden buluş zenginliğidir. *Kiralık Olmayan Katil* Absürd tiyatronun en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilmelidir.

Kiralık Olmayan Katil'in ilk sahnelenişinden önce, Ionesco bir başka uzun oyun –*Rhinocéros* (*Gergedan*)– yazdığını açıkladı. 25 Kasım 1958'de, Vieux-Colombier'de bir grup dinleyiciye, "bir oyun oynamak içindir, okumak için değil. Sizin yerinizde olsam gelmezdim," dedikten sonra onlara üçüncü perdeyi okudu. Oyun bir sonraki baharda kitap olarak çıkmıştı (ama *Cahiers du Collège de Pataphysique*'de[1] yazdığı bir notta Ionesco, yayıncıların yanlışlık yapıp, oyuna kısaca *Rhinocéros* demek yerine *Le Rhinocéros* dediklerini özellikle belirtmişti). Derek Prouse tarafından İngilizceye çevrilmiş olan oyun ilk kez 20 Ağustos 1959'da gösterime girdi – radyoda, BBC Üçüncü Programda; Dünya prömiyeri 6 Kasım'da, Düsseldorf'da oldu; 25 Ocak 1960'ta Jean-Louis Barrault'nun yönetip oynadığı oyun Paris'te Odéon'da başladı ve aynı yılın 28 Nisan'ında, Orson Welles'in yönetiminde ve Bérenger rolünde Laurence Olivier ile Londra'da Royal Court'ta sahnedeydi. Ionesco'nun tiyatroda önemli bir kişi olarak benimsenişi hiç kuşku yok *Gergedan*'la iyice vurgulanıyordu.

Gergedan'nın başkişisi de yine Bérenger idi – eğer Bérenger'in *Kiralık Olmayan Katil*'in sonunda öldürüldüğünü varsayıyorsak, bu açıklanamaz bir şeydir; ancak yine de bir varsayım kesin değildir, çünkü aslına bakarsak, *Albayın Resmi* öyküsü birinci tekil kişinin ağzından anlatılmaktadır, bu da, öyküyü anlattığına göre, ölmediğinin bir kanıtıdır ve oyunda da perde ölümcül bir vuruş inmeden kapanır. Ancak eğer iki oyundaki

1) *Cahiers du Collèges de Pataphysique*, Dosya 7, 1959.

Bérenger kişiliği karşılaştırılırsa, bu patafizik kurgular boşunadır, çünkü bu yapıldığında ikisi arasında kesinlikle ince bir farklılık saptanacaktır. *Gergedan*'ın Bérenger'i *Kiralık Olmayan Katil*'in Bérenger'inden daha yoksul olsa da daha az endişelidir; daha şiirsel olsa da daha az idealisttir. İkincisi Paris'te yaşarken, birincisi küçük bir kasabada yaşar. Kısacası, aynı insan olmaları gerekmez; ya da *Gergedan*'ın Bérenger'inin mesleğinin ilk basamaklarında olan, daha genç Bérenger olduğu söylenebilir.

Gergedan'ın Bérenger'i yasaları basan bir yayıncılar şirketinin üretim bölümünde çalışmaktadır. İşyerinden birine, Matmazel Daisy'ye âşıktır (adı garip biçimde ilk Bérenger'in sevgilisini, Dany'yi çağrıştırır); Jean adında bir arkadaşı vardır. Bir Pazar günü ikisi, bir ya da iki gergedanın ana caddede koşturduğunun görüldüğü ya da görüldüğüne inanıldığı bir olayın içinde bulurlar kendilerini. Gitgide daha çok gergedan ortaya çıkar. Onları yalnızca gergedana çevirmekle kalmayıp, gerçekte onlarda bu güçlü, saldırgan ve duyarsız kalın deriliye dönüşme isteği yaratan anlaşılmayan bir hastalığa, gergedan hastalığına (rhinoceritis) yakalanan sakinlerdir bunlar. Sonunda tüm kasabada insan olarak yalnızca Bérenger ve Daisy kalır, artık Daisy bile diğerlerine olan şeyi yapmanın çekiciliğine dayanamaz. Bérenger, son insan, tek başına kalır ve meydan okuyarak asla boyun eğmeyeceğini açıklar.

Gergedan'ın Ionesco'nun 1938'de Romanya'dan ayrılmadan önceki, her geçen gün daha çok sayıda tanıdığı insanın Demir Muhafızlar'ın (Iron Guard) faşist eylemine katıldığı zamanki duygularını gösterdiği söylenmiştir. Kendisinin de dediği gibi:

> Her zaman olduğu gibi, kişisel saplantılarıma geri döndüm. Yaşamım boyunca insanların yaygın düşünce dediği şey, onun hızlı gelişimi, gerçek bir salgınınki gibi bulaşıcı olma gücü beni hep fazlasıyla etkilemiştir. İnsanlar yeni bir dinin, bir öğretinin, bir bağnazlığın kendilerini ele geçirmesine göz yumuyorlar... Böyle anlarda gerçek bir düşünsel değişime tanık oluyoruz. Dikkat ettiniz mi bilmiyorum, ama insanların artık sizin düşüncelerinizi paylaşmadığı, kendinizi onlara anlatamadığınız zaman, kişi canavarlarla – örneğin gergedanlarla karşı karşıya kaldığı izlenimine kapılıyor. Bunlar içtenlik ve vahşetin karışımını taşıyorlar. Vicdanları sızlamadan sizi öldürebiliyorlar. Ve tarih bize yüzyılın son çeyreğinde böyle dönüşüme uğrayan insanların yalnızca gergedanlara benzemekle kalmadığını, gerçekten de gergedanlaştıklarını göstermiştir.[1]

Düsseldorf Schauspielhaus'taki ilk gösteriminde Alman izleyici, halkın Hitler'in büyüsüne kapıldığı dönemde duymuş ya da kullanmış oldukları

1) Ionesco, Claude Sarraute ile Söyleşisi, *Le Monde*, 17 Ocak 1960.

kişiliklerle aynı görüşü izlemeleri gerektiğini hisseden oyun kişilerinin öne sürdüğü savları hemen tanıdı. Oyundaki karakterlerden bazıları, kaba güce ve aşırı yumuşak insancıl duyguların bastırılmasından doğan yalınlığa hayranlık duydukları için kalın derili varoluşu yeğliyorlardı; diğerleri ise, insanın gergedanları yalnızca onların anlayış biçimini anlayarak insanlığa geri döndürebileceğine inandığı için; yine bazıları, özellikle Daisy, çoğunluktan farklı olmaya dayanamadıkları için. Gergedan hastalığı yalnızca sol baskıcıların yanı sıra, sağ baskıcıların da hastalığı değil, konformizmi de kendine çeken hastalıktır. *Gergedan* nüktelerle dolu bir oyundur. Olağanüstü dokundurmalarla kaynar ve –Ionesco'nun birçok oyununun tersine– kolay anlaşılır görünmektedir. Londra *Times*, *Gergedan* ile ilgili haberini "Ionesco'nun Oyunu Çok Kolay Anlaşılıyor" başlığıyla vermişti.[1]

Ama, gerçekten de bu kadar kolay anlaşılabilir miydi? Bernard Francueil'in *Cahiers du Collège de Pataphysique*'te[2] yazdığı güzel bir denemesinde belirttiği gibi, Bérenger'in son inanç itirafı ve insanların gergedanlar karşısındaki üstünlüğü konusundaki önceki çıkışları garip biçimde *Gelecek Yumurtalardadır* ve *Görev Kurbanları*'ndaki "Yaşasın Beyaz Irk!" çığlıklarını andırır. Bérenger'in arkadaşı Dudard ile son tartışmasını incelersek, gergedanlarda aşağıladığı *içgüdüsel* nedenlere aynı biçimde başvurarak insan kalma isteğini savunduğunu ve bu yanlışı ayrımsadığında yalnızca içgüdünün yerine sezgiyi getirerek kendini düzelttiğini görürüz. Dahası, sonunda, Bérenger bir gergedana dönüşemeyeceğine de çok üzülür! İnsanlığa inancını sonunda küstahça itiraf etmesi, tilkinin sahip olamadığı üzümlere duyduğu tiksinme ifadesinden başka bir şey değildir. Yiğitçe bir savunma olmaktan çok uzak, Bérenger'in meydan okuyuşu gülünç ve traji-komiktir ve oyunun sonundaki anlam bazı eleştirmenlerin göstermeye çalıştığı gibi hiç de basit değildir. Oyunda aktarılan, konformizmin absürdlüğü kadar meydan okumanın da absürdlüğü, daha az duyarlı insanların mutlu sürüsüne katılamayan bireyin tragedyası, sanatçının, Kafka ve Thomas Mann gibi yazarların konularını biçimlendirdiği gibi, istenmeyen kişi olmasıdır. Bir açıdan, Bérenger'in *Gergedan*'ın sonundaki durumu, bir başka değişimin kurbanının, Kafka'nın Gregor Samsa'sının durumuna benzer. İnsanlığın geri kalanı normal kalırken, Samsa kocaman bir böceğe dönüşmüştür; Bérenger, kalan son insan olarak, şimdi artık gergedan olmak normal, insan kalmak canavarlık olduğundan Samsa ile tamamen aynı durumdadır. Son konuşmasında, Bérenger beyazlığından ve derisinin gevşekliğinden

1) *The Times*, Londra, 29 Nisan 1960.
2) *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossiers 10-11, 1960.

yakınır ve bir kalın derilinin zırhının sertliğine ve koyu yeşil rengine özenir. İnsanlık için son bir direnişe geçmeden "Ben bir canavarım, başka bir şey değil," diye bağırır.

Eğer *Gergedan* konformizme ve duyarsızlığa karşı bir başkaldırıysa (ki kesinlikle öyle), ayrıca duyarlı ve sanatsal bir varlık olarak üstünlüğünde direnerek zorunlu durumu bir erdem haline getiren bireyle de alay eder. Oyunun propagandanın ötesine geçtiği ve insanlık durumunun ölümcül karışıklığının, temel kaçılamazlığının ve absürdlüğünün geçerli bir söylemi haline geldiği yer burasıdır. Oyunun tüm tadını, yalnızca Bérenger'in son direnişindeki bu çelişen duyguları ortaya çıkaran bir yorum açıklayabilir.

Bérenger iki oyunda daha ortaya çıkar: *Le Piéton de l'Air* (*Hava Yayası*) ve *Le Roi se Meurt* (*Kral Ölüyor*). Bunlardan, Ionesco'nun *Hava Yayası*'ndan sonra tamamladığı ikincisi daha önce sahnelendi. İlk kez Jacques Mauclair'nin yönetiminde 15 Aralık 1962'de Paris'te gösterildi, onu, Jean-Louis Barrault'nun yönettiği ve Bérenger'i oynadığı *Hava Yayası*'nın Odéon'daki gösterimi izledi.

Hava Yayası Bérenger'i bu kez, yanında karısı ve kızıyla, Douanier Rousseau, Chagall ve Utrillo'nun algıladığı biçimdeki bir İngiltere'ye getirir. *Kel Şarkıcı*'dan anımsadığımız, İngiltere ile ilgili klişelerin çoğu burada yine ortaya çıkar. Ama, oyunun doruk noktası havada uçma becerisi edinmiş ve gözden yok olup gitmiş olan Bérenger'in geri gelip, gerçek bir cehennem görüntüsünü anlattığı zaman oluşur. Bérenger burada açıkça, coşkunluk ve bunalım arasında gidip gelen ve seyredenleri, insanın durumuna bakarak hissettiği derin üzüntüyle uzaklaştıran sanatçıdır.

Bir oyun olarak aynı ölçüde karamsar olan *Kral Ölüyor*, Ionesco'nun neredeyse klasik biçimci denetimin yeni bir düzeyine ulaşma başarısını belirtir. Bérenger şimdi bir kraldır, ancak güçlerini yitirmekte, krallığı küçülmektedir ve bir buçuk saate kadar öleceği bildirilmiştir. Bütün oyun böylece, Kral Bérenger'in önceden belirlenmiş amansız bir düşüş ve ölüm törenine dönüşür. Muhafızı –kalan son asker–, hizmetçisi ve iki karısı üzerinde gücünü yitirdikçe dünyası parçalanır, eşyalar bile yok olur. Sonunda, tahtında otururken, boşlukta yapayalnız kalır. Derken o da havada yok olur.

La Soif et la Faim (*Susuzluk ve Açlık*) ile Ionesco, modern bir klasik olarak sonunda yerini sağlamlaştırmıştır. Oyun Comédie Française tarafından alınıp, başrolde Robert Hirsch ile 28 Şubat 1966'da orada başlamıştır. Oyun şimdi kısaca Jean denen; karısı ve ailesini bırakan, boş yere, buluşacağını sandığı romantik bir kadını bekleyen; sonunda bir manastır ile cezaevi karışımı olan La Bonne Auberge denen bir yerde,

kafeslerde duran iki kişinin (Tripp ve Brechtoll) işkence törenini, yani açıkça yaşam ve drama kavramlarını gösteren tuhaf bir töreni izleyen (Brecht'i anıştırma –Ionesco'nun daima en sevdiği umacılardan biri– çok açıktır) Bérenger benzeri bir kahramanı gösterir. Tiyatro olarak etkin olsa da, *Susuzluk ve Açlık* çok az tutarlılık taşır ve bazen çok daha eski dönem dramasını anımsatan bir romantizme benzer. Ionesco'nun Fransa'da, ne özellikle başarılı olan ne de özellikle Ionesco'nun kendi değişik dünyasının karakteristiği olabilecek bir oyunla resmen kabul görmesi ironiktir.

Bir sonraki oyunda Ionesco, daha açık bir parodi olan yaklaşıma dönmüştür: *Jeux de Massacre* (*Ölüm Oyunları*, 1970) başlığını, ziyaretçilere oyuncak bebek benzeri şekilleri yere düşürme eğlencesini yaşatan bir panayır pavyonundan alır (İngilizcede *Here comes a chopper*, Amerika'daki çevirisinde *Killing Game*). Belli bir ölçüye kadar, Defoe'nun *Journal of the Plague Year*'inden (*Salgın Yılının Günlüğü*) esinlenilmiş olan oyun, insanları, günlük yaşamlarının değişik durumlarında aniden öldüren anlaşılmaz bir hastalığa yakalanan bir toplumu gösterir. Söylev vermekte olan politikacı, sevgisini açıklayan âşık, herkes birdenbire pat diye ölür. Başlangıçta bu görünüm rahatsız edicidir, ama rasgele ölen bu insanların sayısı arttıkça, ölümlerin bu mekanik art ardalığı gülünçleşir ve bu nedenle oyun gürültülü bir ölüm dansı olarak, güçlü bir grotesk ama aynı zamanda da trajik bir görüntü olarak da tanımlanabilir.

Dehşetin mekanik yinelenişi, yine bir parodi olan *Macbett*'in (1972) –belki de Shakespeare'in *Macbeth*'inin çağdaşlaştırılmış ve genişletilmiş bir çeşitlemesi– de ana konusudur. Burada, geleceğin Lady Macbett'i Duncan'ın karısıdır; Macbett'i kocasını öldürmesi için kışkırtır ve Lady Macbeth olur. Ayrıca Macbett ve Banco'nun –bunlar Ionesco'nun verdiği adlardır– içlerindeki tutkuyu ortaya çıkaran cadılardan da biridir. Ve sonunda, Shakespeare'in oyununda olduğu gibi, Macbett (Shakespeare'den alınan) karakterinin kötülüğünü, başlayacak krallığının felaketlerini, özgün oyunda olduğu gibi Macduff'ın bağlılığını ölçmek için değil, amaçlarının içten bir açıklaması olarak anlatan bir söylevle bitiren Macol (Ionesco'nun Malcolm'u) tarafından devrilir. Böylece güç tekerlekleri durmaksızın döner – ve kaçınılmaz olarak bütün güç çöker.

Ce Formidable Bordel (*Şu Kahpe Dünya!*,1973), (İngilizce çevirisinde *Oh, What a Bloody Circus*, Amerikancasında *A Hell of a Mess*), Ionesco'nun bir sonraki uzun oyunu Le Solitaire (*Yalnız Adam*, 1973) adlı romanına dayanır ve kısaca *le Personnage* (kişi ya da karakter) diye adlandırılan, yıllarca tekdüze bir büro işini yaptıktan sonra, kendisine kalan bir

miras nedeniyle bağımsızlığını kazanan ve dışarıda devrim ve iç savaş kızışırken yavaş yavaş kendini dünyadan çeken orta yaşlı bir adamın öyküsünü anlatır.

L'Homme aux Valises (*Valizli Adam*) (1975), benzer biçimde yabancılaşmış, *Premier Homme*, ilk insan denilen, iki bavullu, bir üçüncüsünü yitirmiş ve kimliğinin tanınması için uğraşan bir karakteri sunar. Eylem akıcı ve olaylıdır ve açıkça bir düş-durumunu resimleme çabasındadır: Zaman ve yer belirtilmez ve sürekli değişir; Paris Venedik olur; geçmiş, şimdiki zaman. Karakterler bireysellik adına her şeyi yitirmişlerdir ve yalnızca düş kuranın, kendi yitik benliğiyle ilgili tekbenci saplantısının görüntülerine dönüşmüşlerdir.

Valizli Adam'da da, *La Vase* filminde olduğu gibi (1971; Ionesco'nun başrolü, dünyadan çekilen ve sonunda çamura gömülüp, yok olan adamı oynadığı) ana konu, bozulmuş bir yaratı olarak görülen dünyanın yadsınmasıdır.

Bu duyguların Ionesco tarafından, dünya tarafından benimsenişi ve alanın önde gelen bir üyesi olarak tanınmasına denk gelmesi belki de ironiktir. Oyunlarının Comédie Française tarafından sahnelenmesinin ardından, Ionesco 1971'de Fransız yazın dünyasının en yüksek kurumuna, Académie Française'e kabul edilmiştir. Böylece, küçük Romen göçmen sonunda yerine ulaşmıştır.

Ionesco'nun dünya çapında ün kazanan bir oyun yazarı olması şaşırtıcı bir olgudur. *Kel Şarkıcı*'yı yazmaya otuz altı yaşında başlamıştır. Bu, doğru biçimi aramakta olan ve birden asıl aracını –diyaloğu– bulan, uzun zamandır saklı tutulmuş bir gücün öyküsüdür. İngilizce okuma kitabının hazır diyaloğu, Ionesco'ya asıl işinin nerede olduğunu göstermişti – o ana dek, kendi kişisel dramatik algılamalarına ve sezgilerine zıt gelişen yaygın eğiliminden dolayı sevmediği tiyatroda. 1939 yılına ait günlüklerinin yayımlanmış[1] parçalarında itiraf ettiği gibi, bütün yaşamı boyunca yazmıştı, ancak tuttuğu notlar ve düşünceler kişisel bir kayıttan öteye geçmemişti. Yine de, Ionesco'nun günlüğünden aynı alıntıda, onu dramatik bir taslak oluştururken buluruz – sahnenin dışındaki bir adamla konuşan ve okuyucu (ya da izleyici) neden söz edildiğini hiç anlamadan, son derece duygusal bir sahneyi klişelerden ve aynı beylik lafların yinelenmesinden oluşan parçalar halinde oynayan bir kadın. Bu kısa taslak bize Ionesco'nun usunun, *assimil* (*benzeştirme*) yöntemle karşılaşmasının ondaki gizli oyun yazarlığı güçlerini ateşlemesinden on yıl önce, daha sonraki oyun yazarlığının çizgisinde yol aldığını gösterir.

1) "Printeps 1939", a.g.y., s. 98.

Ionesco ince sezgileri olan bir yazardır. Kendisi çalışma yöntemini, biraz alaycı ve abartılı, ama yine de inandırıcı bir biçimde tanımlamıştır:

> Bir oyun yazmanın güçlüğü apaçık ortada; hayli bedensel çaba gerektirir. Kalkmak zorundasınız, ki bu yorucu bir şey, tam ayakta durmaya alışmışken oturmak zorundasınız, elinize bir kalem almanız gerekir, ki bu da ağırdır, kâğıt almak zorundasınız, bunu da bulamazsınız, bir masaya oturmanız gerekir, dirseklerin ağırlığından masa çöker. ... Öte yandan, yazmadan bir oyun oluşturmak oldukça kolay. Uykuyla uyanıklık arasında kanapeye uzanmak, oyunu imgelemek, düşlemek kolay. İnsanın yalnızca, devinmeden, kendini denetlemeden düşüncelerini özgür bırakması gerekiyor. Bir karakter ortaya çıkar, nereden geldiği bilinmez; diğerlerini çağırır. İlk karakter konuşmaya başlar, ilk karşılık verilmiştir, ilk notaya vurulmuştur, gerisi kendiliğinden gelir. Siz çekinik kalırsınız, dinlersiniz, iç ekranda neler olduğunu izlersiniz ...[1]

Ionesco kendiliğinden olmayı önemli bir yaratıcı unsur olarak görür. "Bir oyun yazmadan önce hiçbir düşüncem yoktur. Oyunu yazdığım zaman ya da onu yazmazken edinirim onları. Sanatsal yaratının kendiliğinden olduğuna inanıyorum. Benim için bu kesinlikle böyle."[2] Ancak bu yazdıklarını anlamsız ya da önemsiz gördüğü anlamına gelmez. Tam tersine, kendiliğinden oluşan bir imgelemin çalışması bir bilişsel süreçtir, bir araştırmadır. "Düşlem ortaya çıkarıcıdır; o bir bilgi yöntemidir; düşlenen her şey doğrudur; düşlenmemişse hiçbir şey doğru değildir."[3] İmgelemden çıkan her şey psikolojik bir gerçeklik anlatır: "Çünkü sanatçı gerçekliği dolaysız kavrar, o gerçek bir felsefecidir. Ve onun büyüklüğü, gerçek felsefi görüşünün eriminden, derinlik ve keskinliğinden fırlar."[4]

Yaratıcı görüşün kendiliğindenliği, kendi içinde bir felsefi araştırma ve bulma aracıdır. Ancak, kendiliğindenlik sanattan yoksunluk anlamına gelmez; gerçek sanatçı uygulayımsal araçlarını öyle geliştirmiştir ki, onları bilinçli yansıtma olmadan, dans yöntemini kusursuzlaştıran iyi bir bale dansçısının tümüyle müziğe ve çizdiği kişiliğin duygularına yoğunlaşması gibi uygulayabilir. Ionesco, oyun yazmanın biçimsel yönünü savsaklamaktan çok uzaktır – usta bir sanatçı ve klasikçidir. O, "Avant-garde'ın amacı, tiyatronun sürekli biçimlerini ve unutulmuş ideallerini en katıksız durumunda yeniden ortaya çıkarmak –yaratmak değil–" diye düşünür.

1) Önsöz, Les Possédés.
2) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 268.
3) Ionesco, "La démystification par l'humour noir", *L'Avant-Scène*, Paris, 15 Şubat 1959.
4) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 270.

"Klişeleri atmalı ve dar düşünceli bir 'geleneksekilik'ten kurtulmalıyız; tek doğru ve yaşayan geleneği yeniden bulmalıyız."[1]

Ionesco'nun, tiyatronun "katıksız" unsurlarını, eylem düzeneğini, duyudan yoksun olsa bile, keşfederek ve gözler önüne apaçık sererek soyutlamaya çalışmasının nedeni budur. Labiche'i sevmese de, Feydeau'dan çok etkilenmesinin ve kendi oyunlarıyla Feydeau'nun farsları arasında bazı benzerlikler bulduğunda şaşırmasının nedeni budur –

> içeriğinde değil, ritminde. *La Puce à l'Oreille* gibi bir oyunun düzeninde, örneğin, bir tür devinim hızlanması, bir gelişme, bir tür delilik var. İnsan onda tiyatronun özünü, en azından komik olanın özünü bulabilir... Çünkü, bu delilik, bu görünürde düzenli düzenek, eğer Feydeau izin verirse, ne onun düşüncelerine (düşüncesi yoktur) ne de karakterlerinin öykülerine bağlıdır (aptaldır bunlar,) bu kendi ilerlemesinden ve hızlanmasından çıkar.[2]

Ionesco, klasikçiliğini, "tiyatronun katıksız yapısındaki düzenek"i yeniden bulma çabasını, Feydeau'nun farslarındaki bu hızlanma ilkesiyle karşılaştırır: *Ders*'te, örneğin, öykü yoktur, ama yine de bir ilerleme vardır. İlerlemeyi, ruhsal durumun, bir duygunun, bir durumun, bir endişenin gelişen bir tür yoğunluğuyla ortaya koymaya çalışıyorum. Metin, oyuncuların oynaması için bir özür yalnızca, komik olandan başlayan, adım adım yükselen. Metin yalnızca bir destek, bu güçlendirme için bir özür."[3] *Kel Şarkıcı*'dan *Gergedan*'a, eylemin bu yoğunlaşma ve güçlenmesi Ionesco'nun oyunlarının, dairesel bir biçimi olan, ilk duruma ya da onun benzeri bir noktaya, önceki eylemin anlamsız göründüğü sıfır noktasına dönen, böylece hiç olmasaydı da bir şeyin değişmeyeceği Beckett ve Adamov'unkilerin (Absürd tiyatrodan kopana dek) tam tersi olan, temel biçimsel ilkesini ve biçimini gösterir. *Kel Şarkıcı* ve *Ders* başladıkları gibi bitiyor, doğru – Martinlerin (ya da Paris gösteriminde Smithlerin) oyunun başında duyduğumuz aynı diyaloğa başlamaları ve yeni bir öğrencinin derse gelmesi. Ama *Kel Şarkıcı*'daki bu bitiş sonradan düşünülmüş bir şeydir; Ionesco'nun başlangıçtaki amacı son sahnenin patırtısını doğrudan izleyiciye yönelik bir saldırganlıkla aşmaktı. Ve *Ders*'te o günün kırkbirinci öğrencisinin kırkıncıyla aynı çılgınlıkla öldürüleceğini biliriz – kaçınılmaz olarak bir başka, çok daha çılgın bir doruk olacağını da. Bu, gerçekte Ionesco'nun oyunlarının çoğunun düzenidir: Aynı hızlanma ve artımı *Jacques*'ın son utanmaz taşkınlığında, *Yeni Kiracı*'da eşyaların

1) "The world of Ionesco."
2) Söyleşi, *L'Express*, 28 Ocak 1960.
3) a.g.y.

giderek çoğalmasında, *Sandalyeler*'de kalabalıklaşan odada ve *Gergedan*'daki sayısal artışta buluruz.

Ancak, güçlenme, artma ve gelişme, diye vurgular Ionesco, öykü anlatıcısının doruğa giden bir eylem oluşturma çabasıyla karıştırılmamalıdır. Öyküde doruk, bir sorunun çözümüne yol açar. Ve Ionesco, "bir tasım gibi oluşturulan, son sahneleri, önermeler olarak düşünülen sunuş sahnelerinin mantıksal sonucunu oluşturan, uslamlanan oyundan"[1] nefret eder. Ionesco, iyi yapılmış, öykü anlatan oyuna karşıdır:

> Ben öykü anlatmak için oyun yazmam. Tiyatro epik olamaz ... çünkü dramatiktir. Bence, bir oyun böyle bir öykünün tanımlanmasından oluşmaz – bu bir roman ya da bir film yazmak olur. Oyun, güçlenen, gittikçe yoğunlaşan, derken ya yeniden çözülmek ya dayanılmaz bir karışıklıkla bitmek için birbirine geçen bir dizi bilinç durumu ya da olaylardan oluşan bir yapıdır.[2]

İyi yapılmış bir oyunun ince, mantıklı yapısının karşısına Ionesco, yoğunluk isteğini, psikolojik gerilimlerin aşamalı artışını koyar. Bunu oluşturmak için, yazar, Ionesco'nun görüşüne göre, hiçbir kural ya da kısıtlamayla zorlanmaz:

> Tiyatroda her şeye izin vardır: Karakterleri yaşatmaya, ama ayrıca kaygıları, içte olanları canlandırmaya da. Bunu yaparak özellikleri eyleme katmaya, nesneleri yaşatmaya, dekoru canlandırmaya, simgeleri somutlaştırmaya yalnızca izin verilmez, önerilir de. Sözcükler tavırlarla, sözcükleri yetersiz kaldığında onların yerini alan eylemle, mimle sürdürülürken, sahnenin özdeksel parçaları, yeri geldiğinde bunları daha da güçlendirebilir.[3]

Böylece dilin işlevi bir hayli azalır. Ionesco'ya göre, tiyatro dilin tümüyle özerk olduğu şu söylem biçimleriyle boy ölçüşemez – felsefenin daldan dala atlayan anlatımı, şiir ya da romanın betimlemeli dili. Bunun için der, tiyatro dilinin kullanımı dili "diyalog, kavga ve çatışma sözcükleri"[4] olarak çok dar bir alanla sınırlar. Tiyatroda dilin kendisi son değil, birçoğunun arasında yalnızca tek bir unsurdur; yazar onu özgürce kullanabilir, eylemi metinle çeliştirebilir ya da karakterlerin dilinin tümüyle parçalanmasına izin verebilir. Ve bu da, Ionesco'nun tiyatrosunun altını çizen güçlendirme kalıbıdır. Dil, "onu doruğuna taşıyarak" tiyatro gere-

1) Ionesco, "Théâtre et anti-théâtre", *Cahiers des Saisons*, no. 2, Ekim 1955.
2) "Pages de journal", a.g.y., s. 231.
3) "Expérience du théâtre", a.g.y., s. 262.
4) a.g.y.

cine dönüştürebilir. Tiyatroya, aşırıya gitmede yatan gerçek ölçüsünü vermek için sözcüklerin kendileri en uç sınırlarına dek çekilmeli, dil neredeyse patlatılmalı, anlamını içerme yetersizliğiyle kendini yok ettirmelidir."[1]

Ionesco'nun oyunlarındaki kalıp, güçlendirme, hızlanma, birikim, psikolojik gerilimin dayanılamaz olana ulaştığı doruk noktasına dek artma –boşalım kalıbı– dır. Ardından, gerilimi rahatlatan ve yerine bir dinginlik duygusunun geçtiği gevşeme gelmelidir. Bu kurtuluş gülme biçiminde olur. Ve bu yüzden Ionesco'nun oyunları komiktir.

"Bana sorulursa," der Ionesco, "komik ve trajik arasında yapılan ayrımı hiç anlayamadım. Komik olan, absürdün sezgisi olduğundan, bence trajikten çok umutsuzluğa yol açar. Komik olan hiçbir çıkış yolu sunmaz. Umutsuzluğa yol açar diyorum, ama gerçekte umutsuzluk ya da umudun ötesindedir."[2] Ancak bu kesinlikle kahkahanın kurtarıcı etkisidir:

> Mizah (humour) bizi, özgür bir durulukla, insanın trajik ya da amaçsız durumunun bilincine vardırır... Yalnızca eleştiren ruh değildir o... öte yandan... mizah, kendimizi traji-komik durumumuzdan, varolmanın sıkıntısından koparmak için –ancak onu aşıp, özümledikten, anladıktan sonra– elimizde olan tek olasılıktır da. Korkutan şeyin ayrımına varmak ve ona gülmek, korkutan neyse ona egemen olmaktır... Mantık kendini absürdün ayrımına varmış olduğumuz mantıksızlığında gösterir. Kahkaha tek başına herhangi bir tabuya saygı duymaz, kahkaha tek başına yeni tabu karşıtı tabuların oluşumunu engeller; komik olan tek başına bize varoluş tragedyasına dayanma gücü verebilir. Nesnelerin gerçek doğası, gerçeğin kendisi, bizlere yalnızca bütün gerçekçiliklerden daha gerçekçi olan düşlem yoluyla görünebilir.[3]

Öyleyken, eğer Ionesco durmadan, tiyatrosunun araştırıcı, bilişsel işlevini vurguluyorsa, onun ne *tür* bilgi aktarmak istediğini akılda tutmalıyız. İlk kez *Sandalyeler* ya da *Katil* gibi bir Ionesco oyunuyla karşılaşan şaşkın eleştirmenler bu oyunların neyi gösterme peşinde olduklarını soracaklardır; bununla birlikte, hepimiz insanların kişisel deneyimlerini iletmede güçlük çektiklerini *biliyoruz*, ölümün kaçınılmaz olduğunu biliyoruz. İzleyici yazarın nereye gittiğini bir kez anlayınca, oyun bitmelidir. Ancak Ionesco'nun iletmeye çalıştığı şey, kavramsal, biçimlemdirilmiş *ahlak* değildir, onun deneyimi, söz konusu durumlarda olmanın *nasıl bir şey*

1) a.g.y.
2) a.g.y., s. 260
3) "La démystification par l'humour noir."

olduğudur. İnsan deneyiminin ürünlerinin, onun tiyatrosunu yöneten güzelce paketlenmiş, biçimlendirilmiş kavram hapları halinde iletilebileceği safsatasının kesinlikle karşısındadır bu. Bu yüzden onun eleştirisi, acımasız yergileri; tek başına dilin, deneyimden ayrılmış dilin, insan deneyimini bir kişiden diğerine aktarabileceği yolundaki uscu safsatasını yok etmeye çalışır. Bu, eğer yapılabilirse, yalnızca sanatçının, kendi deneyiminden bir şeyler aktaran şairin yaratıcı edimiyle, bir başka insanın, sanatçının, şairin yaşamış olduğu şeyi duymasını sağlayarak başarılabilir.

Hiçbir klinik tanımlama, örneğin âşık olmanın, neye benzediğini aktaramaz. Bunun neye benzediği genç bir insana söylenmiş olabilir, bildiğini sanabilir, ama onu gerçekten yaşayınca, yalnızca entelektüel herhangi bir bilginin, gerçek açıdan bir bilgi olmadığını anlayacaktır. Öte yandan, bir şiir ya da bir müzik parçası, ne kadar sınırlı ölçüde olursa olsun, duygu ve deneyimin gerçeğini aktarabilir. Aynı biçimde, *Katil* gibi bir oyunda Ionesco da, bazı eleştirmenlerin düşündüğü gibi, üç uzun perde boyunca ölümün kaçınılmaz olduğunu anlatmaya ve onunla birlikte bu temel insan deneyimiyle uğraşmanın nasıl bir duygu olacağını bize yaşatmaya çalışmaktadır; sonunda yaşamın çıplak, son gerçeğini açığa çıkarabilen, hiçbir tartışmanın, hiçbir uslamlamanın olmadığı acı gerçekle yüz yüze geldiğimizde ne duyacağımızı. Bérenger sonunda katilin bıçağına boyun eğdiğinde, kaçmadan, süslemeden, uslamlamadan ölümle karşılaşmamız gerektiğini tanıma aşamasına gelmiştir ve bu gizemsel bir deneyime eşittir. Oyundaki diğer karakterlerin de, mimar ya da Edouard'ın, katilin varlığını kaçınılmaz olarak benimsedikleri doğrudur. Aradaki fark, onların bunu düşüncesizlikten, imgelem eksikliğinden, yüzeysel bir kayıtsızlıktan yapmalarıdır; ölümün varlığını yaşamanın ne anlama geldiğini kavramamışlardır ve ölüm olayıyla yüzleşmeyi beceremediklerinden tümüyle canlı değillerdir. İzleyiciyi uyandırmak, insanın koşullarına ilişkin farkındalığını derinleştirmek, Bérenger'in yaşadıklarını onlara yaşatmak Ionesco'nun oyununun gerçek aracıdır.

Bir şiirde yeni bilgi edinmeyi beklemeyiz; zaman ya da ölümün kaçınılmazlığı üzerine yazılmış etkileyici bir şiir, eleştirmenlerce, yalnızca bize yeni herhangi bir bilgi vermediği için dışlanmaz. Ionesco'nun tiyatrosu, şiirsel bir tiyatrodur, iletişimi en zor konular olan ruh durumlarının, deneyimlerinin iletisiyle ilgilenen bir tiyatrodur; çünkü büyük ölçüde uydurulmuş, katılaşmış simgelerden oluşan dili kişisel deneyimi ortaya çıkarmaktansa anlaşılmaz kılma eğilimindedir. A, "âşığım," dediğinde B onu yalnızca, türü ve yoğunluğu olarak tümüyle değişik olabilecek *kendi* yaşadığı ya da yaşamayı umduğu şey olarak anlar ve böylece A, *kendi*

varlık duygusunu iletmiş olmak yerine, B'nin kendi duygu biçemini başlatmıştır. Gerçek bir iletişim oluşmamıştır. İkisi de, önceden olduğu gibi, kendi deneyimlerinin içinde kapalı kalırlar. Ionesco'nun kendi yapıtından, iletişim kurulamayanla iletişim kurma çabası olarak söz etmesinin nedeni budur.

Ama eğer dil, kavramsal, yani şematik ve genel olduğundan, kişiliksiz ve taşlaşmış klişeler biçimine dönüşürse, gerçek bir iletişim aracı olmaktan çok bir engeldir, şairin duygu ve deneyim biçeminin diğer insandaki algılanışına giriş çabası daha temel bir düzeyde yapılmalıdır, temel insan deneyiminin ön –ya da alt– sözel düzeyinde. Bu, imgeleme ve simgeciliğin kullanımının, ritim, ses niteliği ve sözcüklerin ilişkisi gibi unsurlarla birleşerek lirik şiirde başardığı şeydir. Ionesco'nun tiyatrosunda aynı yaklaşım, doğrudan ya da neredeyse fiziksel bir tepki uyandıracak temel insan durumlarının –kukla gösterisinde Punch'ın polise vuruşu, sirk soytarılarının sandalyelerden düşmeleri ya da sessiz bir filmde kişilerin birbirlerinin suratına pasta atmaları gibi– kullanımı yoluyla yapılır. Ve böyle temelde kışkırtıcı duygusal imgeleri, gitgide daha karmaşık yapılarla birleştirerek, Ionesco, tiyatrosunu yavaş yavaş daha karmaşık insan durumları ve deneyimlerini aktarmada bir araca dönüştürür.

Bunu yapmada her zaman eşit ölçüde başarılı olmayabilir, ama *Ders*, *Sandalyeler*, *Jacques* gibi oyunlarında ve *Amédée*, *Yeni Kiracı* ve *Görev Kurbanları*'nın ilk iki perdesinde kendi deneyimini sahneye koymada ve onu izleyiciye ulaştırmada başarılı olmuştur. Çok değerli ve karmaşık olsa da böyle temel akıl durumlarının uzun oyunlardan çok, tek perdelik oyun ya da skeç biçiminde kısaca açıklanmaları genelde doğru olabilir. Öyleyken, *Katil* gibi bir oyun, böyle temel deneyim imgelerinden bazılarını daha karmaşık bir yapıyla iç içe geçirmenin olası olduğunu gösterir. Yine, Ionesco'nun uzun bir biçimi sürdürebilme becerisini gösteren *Gergedan*, belki de bu bağlamda bir tartışma görevi yapamayacak kadar bir *tezli-oyun*'a yaklaşan, çok geniş bir bilgidir.

Kuşkusuz, geleneksel tiyatro insanlığın temel deneyimlerini iletmede her zaman bir araç olmuştur. Ancak bu unsur çoğu kez, bir öykü anlatmak ya da düşüncelerin tartışılması gibi diğer işlevlerin yanında ikincil kalmıştır. Ionesco bu tek unsuru –tiyatronun en yüce başarısını oluşturan ve burada sanatsal söylemin bütün diğer biçimlerine üstün geldiğine inandığı unsur– ayırmaya ve katkısız, tümüyle tiyatrosal bir tiyatroyu yeniden kurmaya çalışmaktadır.

Ionesco'nun oyunlarının sonunu oluşturmada sergilediği teknik yaratıcılık gerçekten şaşırtıcıdır. İlk ve birçok açıdan en yalın oyunu olan

Kel Şarkıcı'da bile tek başına, Alan Bosquet en az otuz altı "güldürü reçetesi"[1] bulmuştur, eylemin yokluğu (örneğin hiçbir şey olmayan sahneler) karakterlerin kimliğinin yitimi, yanlış yönlendiren başlık, mekanik şaşırtı, tekrarlama, yalancı-yabansıllık, yalancı-mantık, zamandizinselliğin ortadan kalkışı, çiftlerin çoğalışı (örneğin hepsi de Bobby Watson adını taşıyan aile), bellek yitimi, abartılı şaşırtı (hizmetçi, "Ben Sherlock Holmes'um," der), aynı şeyin zıt açıklamalarının birlikte oluşumu, diyaloğun süreksizliği ve yanlış umutların uyanışından, klişe, doğruluk, yansıma gibi tümüyle biçemsel araçlara, Gerçeküstü sözlere, yabancı dillerin saçma sapan kullanımına ve duyunun tümüyle yitimine, dilin ses benzeşimleri ve ses kalıpları olarak yozlaşmasına dek değişen reçeteler.

Ionesco'nun oyunlarında mevcut daha birçok belirgin özellik bu listeye eklenebilir – hepsinden çok, nesnelerin canlılığı ve çoğalması, gözlerimizin önünde doğalarını değiştiren her bir karakterin benzeşikliğinin yitimi, oyunun kendisinin oyun içinde bir tartışma konusuna dönüştüğü çeşitli ayna etkileri, bireyin küçük konuşmalardan bir denizde soyutlanmışlığını anıştıran sahne dışı diyaloglarının kullanımı, canlı ve cansız nesneler arasındaki ayırımın yitmesi, kişiliklerin anıştırılan ve gerçek görüntüleri arasındaki çelişki (*Maid to Mary*'de aslında bıyıklı bir adam olan genç kız; *Üstat*'ta kafası olmayan gövde), sahneüstü değişiminin kullanımı (*Tablo* ve *Gergedan*) ve diğerleri.

O halde, Ionesco'nun bu komik –ve traji-komik– buluşun zenginliğini kullanarak iletmeye çalıştığı temel durumlar ve deneyimler nelerdir? Ionesco'nun tiyatrosunun çoğu kez aynı oyunda birlikte bulunan iki temel konusu vardır. Bunlardan daha önemsiz olanı o günün mekanik, burjuva uygarlığının sınırlarına, gerçek, duyumsanan değerlerin yitmesine ve sonuçta yaşamın önemsizleşmesine karşı koymadır. Ionesco, doğaüstü boyutunu yitiren, insanların artık bir gizem duygusu, kendi varoluşlarıyla yüzleşmedeki saygılı şaşkınlığı taşımadıkları bir dünyaya saldırır. Taşlaşmış dille şiddetli alayın arkasında, şiirsel bir yaşam kavramını yeniden oluşturulması için bir özür bulunur:

> Güzel bir sabah, gece uykumdan ya da alışılmış bilinçsizlik uykusundan kalktığımda birden kendi varoluşumun ve evrensel varlığın ayrımına varırım, bu yüzden, varolmanın şaşkınlığı beni sarınca –bu duygular, bütün zamanların insanlarına ait olan bu yapılaşma– her şey garip gelir, aynı zamanda da bildik. Bu ruh halinin, onu aynı benim gibi duyan şairler, sufiler, felsefeciler tarafından neredeyse aynı sözcüklerle anlatıldığını görebiliriz ...[1]

1) Alain Bosquet, "Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique", *Combat*, Paris, 17 Şubat 1955.

Ama eğer Ionesco, gizemi varoluştan çıkaran bir yaşam biçemine saldırıyorsa, bu insanın varoluşunun anlattıklarının tam ayrımına varmayı bir coşkunluk durumu olarak gördüğü anlamına gelmez. Tam tersine, onun iletmeye çalıştığı varlık sezgisi, umarsızlıktır. Oyunlarında sık sık ortaya çıkan ana konular yalnızlık ve bireyin soyutlanması, diğerleriyle iletişim kurma güçlüğü, aşağılayıcı dış baskılara, kendi kişiliğinin aynı ölçüde aşağılayıcı iç baskılarına –cinsellik ve ardından gelen suçluluk duyguları, insanın kendi kimliğinin belirsizliğinden ve ölümün kesinliğinden ortaya çıkan kaygılar– olduğu kadar toplumun mekanik konformizmine de boyun eğmesidir.

Eğer Beckett'in oyunlarında temel kalıp birbirine bağımlı çiftler, birbirini tamamlayan kişilikler ve Adamov'un tiyatrosunda da dışadönük –içedönük zıt çiftler ise, Ionesco'da en sık yinelenen temel kalıp evli çiftler ve ailelerdir– Bay ve Bayan Smith, Amédée ve Madeleine, Choubert ve onun karısı Madeleine, *Sandalyeler*'deki yaşlı adam ve karısı, *Jacques ve Gelecek Yumurtalarda* oyununda Jacques ailesi, *Ders*'te profesör ve hizmetçisi (onun hem karısı, hem annesi,) *Tablo*'da zengin adam ve kız kardeşi. Temel kalıp içinde kadın genellikle, hayranlığının bir parçası olarak, ama söylenerek, kocasının destekleyicisi rolünü oynar. Ionesco'nun sonraki oyunlarında Bérenger yalnız ve soyutlanmış bir bireydir, ama o da her durumda, incelik, güzellik ve *savoir-faire**'i birleştiren, anlayışlı, genç bir çalışan kadın düşüncesine, Dany-Daisy'ye, âşıktır.

Ionesco'nun karakterleri metafizik açıdan soyutlanmış ve yalnız olabilirler, ancak hiçbir biçimde Beckett'in ve Adamov'un serserileri ve dışlanmış kişileri değildirler ve bu, bazı açılardan onların yalıtılmışlığının umarsızlığını ve absürdlüğünü artırır – organik bir toplum olması gereken şeyin üyeleri olmalarına karşın yalnızdırlar. Öyleyken, en fazla *Jacques*'da gördüğümüz gibi aile, *Gergedan*'da tatlı ve sevgili Daisy'nin bile direnemediği, konformizme götüren toplum baskılarına aracılık yapar.

Yine de, eşlik edenlerin varlığı ve aile ilişkileri Ionesco'nun dünyasının umarsızlığını hafifletir. Onun yaklaşımını tümüyle kötümserlik olarak düşünmek yanlış olur. Varoluşu, insanı insanın durumunun acı gerçeğiyle yüz yüze getirerek özgünleştirmek, tümüyle yaşanmış kılmak ister. Ama bu ayrıca kurtuluşa giden yoldur da. "Absürdlüğe saldırmak (insan durumunun absürdlüğü)," der Ionesco, "absürd olmayanın olasılığını söylemenin bir yoludur. ... Başka nerede bu ilişki kurulabilirdi ki? ... Zen Budizm'de doğrudan öğreti yoktu, yalnızca bir açıklık, bir açığa çıkarma için

* *savoir-faire: yapa-bilme*

1) "Expérience du théâter", a.g.y., s. 264.

sürekli araştırmaydı. Hiçbir şey beni kötümser olmama zorunluluğundan daha fazla kötümser yapmaz. Her umarsızlık iletisinin herkesin özgürce bir çıkış yolu bulmaya çalışacağı bir durumun anlatımı olduğunu düşünüyorum."[1]

Umarsızlık durumunun tam anlatımı, izleyiciye kazandırdığı onunla yüzleşme becerisi bir katharsis, bir kurtuluş oluşturur. Lear ve Oidipus kendi insanlık durumlarının tam bir umarsızlığı ve absürdlüğüyle karşı karşıya kalmadılar mı? Öyleyken, onların tragedyaları kurtuluş deneyimleridir.

Ionesco'nun kendisi her zaman, bir avant-garde yazar olarak, geleneğin genel eğiliminin dışında kaldığı düşüncesine karşı çıkmıştır. Avant-garde'ın yalnızca genel eğilimin su altında kalan parçalarının yeniden bulunuşu olduğunda diretir. Ve böylece, bir yandan Corneille'in onu sıktığını, Schiller'i dayanılmaz, Marivaux'yu işe yaramaz, Musset'yi zayıf, Vigny'yi oynanamaz, Victor Hugo'yu gülünç, Labiche'i eğlenceden yoksun, Dumas *fils*'i gülünesi ölçüde duygusal, Oscar Wilde'ı akıcı, Ibsen'i ağır, Strindberg'i beceriksiz, Pirandello'yu modası geçmiş, Giraudoux ve Cocteau'yu yüzeysel bulduğunu söylerken, kendisini Sophokles, Aiskhylos, Shakespeare, Kleist ve Büchner'i içeren bir geleneğin parçası olarak görür, çünkü bu yazarlar insanın durumunu en acımasız absürdlüğü içinde ele alırlar.

Ionesco'nun ne ölçüde genel eğilimin parçası olacağını yalnızca zaman gösterebilir. Ancak kesin olan, onun çalışmalarının insan iletişiminin engellerini aşmak için gerçekten yürekli bir çaba olduğudur.

1) Ionesco, Towarnicki'den alıntı, "Des *Chaises* vides à Broadway."

4
Jean Genet: Aynalı salon

En kişisel kitaplarının birinde, özyaşamsal *Journal du Voleur*'de (*Hırsızın Günlüğü*) Jean Genet, Stilitano'yla gençliğinin kahramanlarından olan bu uzun boylu, yakışıklı, tek elli Sırp pezevenk, hırsız ve uyuşturucu tüccarıyla, bir kez bir panayırın aynalar salonunda kaybolduğunda nasıl karşılaştığını anlatır. Bir bölümü aynalardan, bir bölümü dışarıdaki kalabalığın, labirentten çıkış yolu bulmaya çalışanların soytarılıklarını izleyebilecekleri biçimde konmuş şeffaf camlardan oluşan labirentlerden biriydi bu. Ve Genet böylece Stilitano'nun, görebilen ama duyamayan bir hayvan gibi, kapana kısılmış, dışarıdaki izleyiciler gülmekten kırılırken, yakası açılmadık küfürler savurmasını gözleyebilmişti:

> Stilitano yalnızdı. Onun dışında herkes çıkış yolunu bulmuştu. Evren beklenmedik biçimde kendini bana kapattı. Nesnelerin ve insanların üzerine birdenbire düşen gölge, bu umarsızlıkla karşı karşıya kalan benim yalnızlığımın gölgesiydi, çünkü artık bağıramadığından, camdan duvarlara toslayamadığından, ağzı açık izleyen kalabalığın maskarası olmaya boyun eğmiş Stilitano, uğraşmayı bırakarak, yere çömelmişti...[1]

1) Jean Genet, *Journal du Voleur* (Paris: Gallimard, 1949), s. 282.

Bu imge Genet'nin tiyatrosunun temelini oluturur, bir aynalar çıkmazında kapalı kalmış, kendi çarpık yansımalarıyla sarılmış, çevresinde görebildiği diğer kişilerle ilişki kurmaya çalışan ancak cam engeller tarafından acımasızca yolu kesilen insanın imgesini (Genet'nin kendisi *Adam Miroir* adlı bale senaryosunda aynaları kullanmıştı). Oyunları, insan durumunun aynalar salonunda tutuklu, yalnızca kendi çarpık yansıması olan imgelerin –yalanları örtbas eden yalanlar, düşlemlerle gelişen düşlemler, iç içe karabasanlarla beslenen karabasanlar– sonu gelmeyen geçişiyle amansızca kıstırılmış insanın zayıflığı ve tekbaşınalığıyla karşılaştığı zaman yaşadığı umarsızlık ve yalnızlık duygularıyla ilgilidir.

Fransız yazınında kırmızı bir iplik gibi uzanan, Villon'dan Sade'a, Verlaine'e, Rimbaud'ya ve Lautréamont'a uzun *poètes maudits** çizgisinde, Genet kuşkusuz en olağanüstülerin arasında yer alır. "Uranüs gezegeninde," diye yazar, "atmosfer öyle ağır görünür ki... hayvanlar gazların ağırlığıyla ezilmiş, kendilerini sürükleyerek dolaşırlar. Bu hep karın üstü emekleyen aşağılanmış yaratıklarla karışmak istiyorum. Eğer ruhumu taşıyabilsem, ırkının suçlularıyla birlikte yaşamak için bu lanetli gezegeni seçerim."[1]

Jean Genet 19 Aralık 1910'da Paris'te doğdu. Annesi tarafından terk edildi ve Massif Central'ın kuzeyinde, Morvan'da yaşayan köylü bir aile tarafından büyütüldü. Yirmi bir yaşına geldiğinde doğum belgesi eline verildi. Bu belgeden annesinin adının Gabrielle Genet olduğunu ve Lüksemburg Bahçelerinin arkasında, Rue d'Assas 22 numarada doğduğunu öğrendi. Evi bulmaya gittiğinde buranın bir doğumevi olduğunu gördü.

Jean-Paul Sartre, Genet'yle ilgili, kuşkusuz çağımızın en şaşırtıcı kitaplarından biri olan görkemli çalışmasında, o ana dek dindar ve uysal olan on yaşındaki küçük oğlanın nasıl hırsızlıkla suçlandığını ve hırsız olarak tanımlanması üzerine, bir hırsız *olma* kararını nasıl verdiğini anlatmıştır. Sartre'a göre bu, varoluşçu seçimin büyük edimiydi. Genet'nin kendisi konuyu daha az felsefi biçimde açıklar: "Hırsız olmaya yaşamımın belli bir döneminde karar vermedim. Tembelliğim ve düşlerim beni yirmi bir yaşına dek kaldığım Mettray'daki *maison correctionelle*'e götürdü, kaçtım ve para kazanmak için beş yıllığına orduya yazıldım. Yabancılar Lejyonunda birkaç gün geçirdikten sonra, yanıma bazı Afrikalı subayların bavullarını alarak ayrıldım. Bir süre çalmak hoşuma gitti, ancak fahişelik benim kolay yaşam biçimime daha uygun geldi. Yirmi yaşındaydım. ..."[2]

* *Poètes maudits:* Lanetli ozanlar
1) a.g.y., s. 47.
2) a.g.y., s. 48.

Ancak varoluşçu seçim noktasında, Genet'nin öyküsü Sartre'ınkiyle örtüşüyordu. "Ailem tarafından terk edildiğimden, bu gerçeği erkeklerin sevgisiyle, bu sevgiyi çalma yoluyla ve suç işleyerek çalmayla ya da suça katılarak vurgulamanın doğallığını öğrendim. Böylece, beni dışlayan bir dünyayı kararlı olarak dışlıyordum."[1]

1930 ile 1940 yılları arasında Genet gezgin bir suçlu yaşamını sürdürdü. Barselona'da Barrio Chino'da dilenciler ve pezevenkler arasında bir süre kaldıktan sonra Fransa'ya döndü, Fransız cezaevleriyle tanıştı ve sonra da İtalya'ya gitti. Roma, Napoli ve Brindizi üzerinden Arnavutluk'a ulaştı. Korfu'da inmek için vize alamadığından, yoluna Yugoslavya, Avusturya, Çekoslovakya üzerinden devam etti. Polonya'da sahte banknot kullanmaya çalıştığı için tutuklandı ve sonunda sınırdışı edildi. Hitler'in Almanya'sında yersizliğini hissetti: "Unter den Linden'de bile bir haydutlar kampında olduğum izlenimine kapıldım... Burası bir hırsızlar ülkesi, diye düşündüm. Eğer kalacak olursam, kendi ayrımıma vardıracak bir edimde bulunmuş olmam. Yalnızca nesnelerin alışılagelmiş düzenine uyarım. Onu yok etmem."[2] Ve böylece hâlâ eski törel yasalara boyun eğen bir ülkede soluğu aldı ve bir yasa kaçkınının kendini kurulu bir düzenin dışında duyumsamasını sağladı. Fransa'ya dönmeden önce bir süre kaldığı Anvers'e gitti.

Fransa Alman işgalindeyken, Genet cezaevine girip çıkıyordu. Onu şair yapan cezaevi oldu. Bir kezinde Sartre'a, henüz mahkûm olmamışken, kendisine yanlışlıkla cezaevi giysileri verildiğini ve içerideki yine daha mahkûm olmamış kişilerin hepsinin günlük giysilerini giydiği bir hücreye atıldığını söylemişti. Böylece alay edilmeye ve aşağılanmaya açık bir hale gelmişti. Bu tutukluların arasında birisi, "kız kardeşine şiirler yazıyordu, budalaca ve kendine acıyan herkesin bayıldığı şiirler. Sonunda... benim de öyle güzel şiirler yazabileceğimi söyledim. Yapamazsın, dediler ve ben de *Condamné à Mort*'u[3] yazdım" – arkadaşını öldürdüğü için 17 Mart 1939'da Saint-Brieuc cezaevinde idam edilen Maurice Pilorge'un anısına adanmış uzun ve etkileyici bir ağıt.

Bu şiirde garip bir törensel ve büyüleyici bir nitelik vardır. Dinsel bir edimin karanlık görkemini taşır, dizeleri, ölüleri yaşama döndürecek büyülü bir formül gibidir sanki. Aynı nitelik Genet'nin 1940-1948 arasında yazdığı dört uzun düzyazı biçimindeki şiirinde de (bunlar çoğu kez adlandırıldığı gibi romandan çok düzyazı biçiminde şiirlerdir çünkü)

1) a.g.y., s. 92.
2) a.g.y., s. 131.
3) Sartre, *Saint Genet, Comédien et Martyr* (Paris: Gallimard, 1952), s. 397.

vardır: *Notre-Dame-des-Fleurs* (1942, Fresnes cezaevi), *Miracle de la Rose* (1943, La Santé ve Tourelles cezaevleri), *Pompes Funèbres* ve *Querelle de Brest*. Bütün bu kitaplar eşcinsel suçluların dünyasında geçen öykülerdir. Öyleyken roman değildirler, çünkü Genet'nin kendisinin Sartre'a söylediği gibi, "karakterlerimin hiçbiri kendi başına karar veremez,"[1] bir başka deyişle, karakterler yalnızca yaratıcılarının isteğinin dışavurumudur. Bu kitaplar aslında bir tutuklunun erotik düşleri, toplumun onun için uygun gördüğü kalıba boyun eğen, toplumdan dışlanmış yalnız birinin düşledikleridir. Bu kitaplarda lirik bir güzellik ve en aşağılık konunun karışımının bulunmasında şaşıracak bir şey yoktur bu yüzden.

"Ayıplanıyorum," diye yazar Genet *Hırsızın Günlüğü*'nde,

> Vasat bir melodramatik etki yaratmak yolunda panayır barakalarını, cezaevlerini, çiçekleri, kutsal olanın çiğnenmesini, tren istasyonlarını, sınırları, afyonu, denizcileri, limanları, umumi tuvaletleri, cenazeleri, gecekondu odalarını kullandığım ve şiiri kolay bir göz alıcılık olarak gördüğüm için. Neyi yanıtlamam gerekiyor? Kendi bedenlerininkinden başka bir güzelliği olmayan yasa kaçkınlarını sevdiğimi çoktan söyledim. Adları sayılan özellikler insanın saldırganlığı, onun acımasızlığıyla dolu ...[2]

Genet'nin erotik, açık saçık, edepsiz öyküsel düzyazısı aynı zamanda, tersyüz edilmiş dinsel bir atmosfer taşıdığından –sefil olanın peşinde koşmanın, azizin inanmışlığıyla sürdürüldüğü baş aşağı dönmüş bir dünya– son derece de şiirseldir. Bu yüzden *Saint Genet* (*Aziz Genet*) diye başlık attığı yazısında Sartre, Avilalı Azize Teresa ile Genet'yi karşılaştıracak kadar ileri gitmişse ve eğer azizlik insanın durumunun günahkârlığını tümüyle benimseyecek aşağılanmayı taşımaktan, mutlak olanın önünde bütün gururu yok etmekten oluşuyorsa, Genet'nin azizlik savı bundan daha iyidir.

Böyle bakıldığında, erotik düşlerini yazarak, düşlerini kendi ritim, renk ve var olan nesnel ustalık istekleri olan yazılı tümceler biçimine dönüştürerek Genet, düş dünyasını geliştirmeyi öğrendi. Sartre'ın dediği gibi:

> Şeytanını bize bulaştırarak, Genet kendini ondan uzaklaştırır. Kitaplarının her biri şeytandan arındıran bir işlem, bir psikodramadır; sanki her kitap yalnızca bir öncekinin, tıpkı yeni aşklarının öncekileri yinelemesi gibi, yeniden basımıdır. Ancak her bir kitapla bu ruhuna şeytan girmiş adam, ona egemen olan şeytanın biraz daha fazla efendisi olur. On yıllık yazın psikanalitik bir sağaltıma eşittir.[3]

1) a.g.y., s. 421.
2) *Hırsızın Günlüğü*, s. 283.
3) *Saint Genet*, s. 501.

Saplantılarını denetlediği bu aşamalı süreçte Genet'nin şiirden, öyküsel anlatıma, sonunda da dramatik biçime ulaşması önemlidir.

Bu, yazının en öznel biçimlerinden en nesnel olanlarına uzanan bir gelişimdir. *Hırsızın Günlüğü*'nü tamamladığı sıralarda (1937 civarı) Genet, "Son beş yıldır kitap yazıyorum. Bunu zevk alarak yaptığımı söyleyebilirim, ama bu bitti artık. Yazarak aradığım şeyi elde ettim ..."[1] diyebiliyordu. O zamandan sonra Genet düzyazı öyküler yazmadı. Ama oyun yazmayı sürdürdü. Ve ancak oyunlarında, kendini tümüyle özyaşamsal konudan, cezaevlerinin ve eşcinsel suçluların dünyasından kurtarabildi.

Genet'nin ilk oyunu, *Gözetim Altında* (*Haute Surveillance*) hâlâ bu dünyaya bağlıdır. Bir cezaevi hücresinde geçen tek perdelik uzun bir oyundur. Konusu Genet'nin öyküsel anlatımına da egemen olan aynı şey suçun hiyerarşisidir. Genet'nin düşlerinde, cezaevi bir kraliyet sarayına eşittir: "Tutuklu için cezaevi, bir kraliyet sarayı konuğu için o saray ne ifade ediyorsa odur: Güven... Kuralların katılığı, kısıtlamaları, kesinlikleri bir saray etiketiyle aynı gerekli niteliğe sahiptir, saraydaki konuğun karşılaştığı zarif ama zorba inceliğe."[2]

Genet'ye göre tutukluların öncelik sıralamasında katı bir düzen vardır. *Gözetim Altında*'da merdivenin en üst basamağında oturan görülmez. Bu kişi, Boule-de-Neige (Kartopu), mahkûm olmuş bir katil, bir zencidir. Olayın geçtiği hücrenin sakinleri bu idolün ışığında yıkanırlar. Üç kişidirler: Yeux-Verts (Yeşil Gözler) de bir katildir ama çıkar için öldüren –Yeşil Gözler denetimini yitirdiği bir anda bir fahişeyi öldürmüştür yalnızca– Kartopu'ndan daha düşük bir düzeydedir. Lefranc bir hırsızdır ve ancak on yedi yaşında olan Maurice ise genç bir suçludur (Oyunun Fransızca basımında Yeşil Gözler "çok güzel", Maurice "küçük, yakışıklı" ve Lefranc ise "uzun boylu, güzel" olarak betimlenir. Genet'nin karakteristiği olan bu tanımlar Amerikan basımında utanılarak atlanmıştır).

Gözetim Altında'nın konusu üç mahkûmun arasındaki ilişkidir. Maurice, cinayetten mahkûm olacağını ve idam edilmesinin olası olduğunu bilen Yeşil Gözler'e hayrandır. Yeşil Gözler okuma yazma bilmediği için onun karısına gönderdiği mektupları yazan Lefranc, Maurice'i kıskanır. Yeşil Gözler'in karısına yazdığı mektupları kullanarak, kadını ayartır ve kocasından uzaklaştırır, onu kendisi için istediğinden değil, Yeşil Gözler ile ilişkisini bitirmesini istediğinden... Yeşil Gözler bunu öğrenince birkaç gün içinde salıverilmeleri beklenen Maurice ya da Lefranc'ın karısını öldürmesini önerir. Hangisi onun yaptığı gibi idollerinin hatırına katil

1) *Hırsızın Günlüğü*, s. 47.
2) a.g.y., s. 93.

olacak ve giyotine gidecek yürekliliği gösterecektir? Ama sonra Yeşil Gözler kendini tutamaz. İşlediği cinayeti anlatır; engel olamadığı sadistçe bir öfke anında bir fahişeyi öldürmüştür. Gardiyan asıl katil Kartopu'ndan armağan sigaralar getirince karısını ona bağışlar. Genç kahramana hayran Maurice, kahramanının çözülmesinden derin bir düş kırıklığı duyar. Kendisinin de sert, katılaşmış bir suçlu olduğunu göstermek için Maurice'in asla onlardan biri olmayacağını söyleyerek alay ettiği ("Sen bizim gibi değilsin. Asla da olamazsın. Birini öldürsen bile,"[1]) Lefranc, genç çocuğu soğukkanlılıkla boğar. Yeşil Gözler Lefranc'ı esaslı bir katil olarak görmeye yine karşıdır. "Ben istemedim (suçumu)," der, "O beni seçti." Öte yandan Lefranc, direnir, "Benim şanssızlığım daha derinlerde bir şeyden kaynaklanıyor. Kendimden." Yeşil Gözler'in onunla bir işi yoktur. Oyun Lefranc'ın, "Gerçekten de tek başımayım!" ayrımına varmasıyla biter.

Görülüyor ki Genet'nin ilk oyunu büyük ölçüde, suçluların ve mahkûmların yaşamlarını anlattığı lirik anlatımlarındaki öykü türünün oyunlaştırılmış bir biçimidir. Oyun yüzeyde bir şekilde yükseltilmiş ve biçemlenmiş cezaevi destanına benzer; açıkça töredışı olmasının dışında Hollywood'un cezaevi senaryolarından biri olabilir. Öyleyken yazarın amacı açık bir doğallıktan çok uzaktır. Başındaki sahne açıklamalarında şöyle yazar: "Tüm oyun bir düşte gibi çözülür. ... Oyuncuların devinimleri ya ağır ya da anlaşılmaz ölçüde hızlı, şimşek gibi olmalıdır."[2] Bir başka deyişle Genet oyunun gerçek olayları sunmayı amaçlamadığını, bir düş, bir mahkûmun canlandırılan düşü, ateşli bir düşlemin ürünü olduğunu açıkça ortaya koymak ister.

Ve garip, ters dönmüş, baş aşağı biçimiyle, Genet'nin düşünün konusu Thomas Mann'ın ve Kafka'nın öykülerinden birçoğunu andırır. Lefranc, kendilerinden başka bir şey olmayan, kendileri olmaya zorlanmaları gerekmeyecek basit insanların özgün, içgüdüsel güzelliklerine, sezgileriyle bir arada olmalarına öykünmeye çalışan, toplumdan dışlanmış biridir. Ama kendini zayıflığının üstesinden gelmeye zorladığında ve kendini onların eşiti yapacak eylemi yerine getirdiğinde bile onu dışlarlar. Ne yaparsa yapsın kendini kabul ettiremez. Yeşil Gözler cahildir – şanssızlığı onu seçmiştir. Lefranc okuyup yazabilir – şanssızlığını o seçer. Ama onu çemberin dışında tutan bu bilinçtir. Kendi ayrımında olması yoluyla yakalanır, aynalı salonda yiten adamın kendi görüntüsünün yansımaları arasında yitmesi gibi. Genet'nin ikinci, sahnelenen ilk oyunu *Les Bonnes*

1) Genet, *Gözetim Altında, Hizmetçiler/ Gözetim Altında* içinde, çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1954), s. 128.
2) a.g.y., s. 103-4.

(*Hizmetçiler,*) bizi bu aynalı salonun daha derinlerine götürür. Bu Genet'nin kendini, en azından dışa doğru, bir mahkûmlar dünyasının dar sınırlarından kurtardığı ilk yapıtıdır.

Hizmetçiler zarif bir hanımefendinin, Claire dediği hizmetçisi tarafından giydirildiği XV. Louis biçemindeki odasında başlar. Hanımefendi mağrur, hizmetçi ise yaltakçıdır. Ancak bu ikisi gözle görünür biçimde birbirleriyle alay ederler. Sonunda hizmetçi hanımı tokatlar. Birden çalar saatin zili duyulur; bir anda tüm sahne bozulur. Hanımefendi olarak görülen aslında hanımefendi falan değildir, gerçek hanımefendinin yokluğunda hanım ve hizmetçisini oynayan iki hizmetçiden birisidir yalnızca. Ve gerçekte Claire denilen hizmetçi de Claire değil, Solange'dır, hanımefendiyi oynayan Claire'dir ve arkadaşına hanımefendinin Claire'e davrandığı gibi davranmıştır.

Hanımefendi ne zaman dışarı çıksa, iki hizmetçi sırayla hanımefendiye yaltakçılık yaptıkları ve sonunda ona başkaldırdıkları bu düşsel oyunu oynarlar. Kendilerinden daha genç ve daha güzel olan hanımlarına, şefkat, erotik bir sevgi ve derin nefretin karışımı bir duyguyla bağlıdırlar çünkü. Polise imzasız mektuplar yazarak Beyefendi'nin, hanımın âşığının, tutuklanmasına sebep olmuşlardır. Telefon çalar; Beyefendi kefaletle serbest bırakılmıştır. Hizmetçiler dehşete düşerler. Muhbirlikleri şimdi ortaya çıkacaktır. Döndüğü zaman hanımefendiyi öldürmeye karar verirler. Çayına zehir koyacaklardır. Hanımefendi gelir. Beyefendi'nin salıverildiği haberini ondan saklarlar, ama tam zehirli çayı içecekken hanımefendi telefon ahizesinin yerinden çıktığını görür ve hizmetçilerden biri Beyefendi'nin çıktığı haberini ağzından kaçırır. Hanımefendi çayı içmez; sevgilisiyle buluşmaya koşar. Hizmetçiler yalnız kalır. Hanım ve hizmetçi oyununa dönerler. Claire yine hanımı oynar ve kendisine zehirli çayın getirilmesini emreder. Solange hanımı öldürmede bir kez başarısızlığa uğramıştır. Şimdi Claire yürekliliğini gösterecektir. Zehirli çayı içer ve hanımefendi rolünü oynarken ölür.

İki hizmetçi birbirlerine aynadaki yansımaları olmalarının sevgi-nefretiyle bağlıdırlar. Claire'in söylediği gibi, "Görüntümün bir ayna tarafından, kötü bir koku gibi, bana geri gönderilmesini görmekten bıktım."[1] Aynı zamanda, hanımefendi rolünde, Claire tüm hizmetçi takımını üst sınıfın çarpıtan bir aynası olarak görür: "Korkmuş, suçlu yüzleriniz, buruşuk dirsekleriniz, modası geçmiş giysileriniz, harcanmış bedenleriniz, yalnızca süprüntülere yakışır! Sizler bizim çarpıtan aynalarımız, iğrenç

1) *The Maids*, s. 61.

popomuz, utancımız, posamızsınız!"[1] Böylece birbirlerinde yansıdığını görmekten nefret ettikleri şey, hayran oldukları, öykündükleri ve nefret ettikleri güvenli efendilerinin dünyalarının çarpılmış yansımasıdır.

Ancak Genet'nin aynalı salonu daha da dolambaçlıdır. Louis Jouvet 1947'de *Hizmetçiler*'in sahnelenmesini üstlendiğinde, Genet önce kadroyu oluşturan üç kadının erkekler tarafından oynanmasında direndi. İlk öyküsü *Notre-Dame-des-Fleurs*'de söylediği gibi, "Eğer kadın rollerinin olduğu bir oyunu yönetecek olsaydım, bu rollerin genç erkekler tarafından oynanması gerektiğinde direnirdim ve gösteri boyunca sahnenin sağına ya da soluna iliştirilmiş posterle bunu izleyicilere duyururdum."[2] Ve gerçekten de oyunlarında hizmetçiler ve hanımları genç erkekler oynuyordu.

Sartre'ın olağanüstü *Hizmetçiler* incelemesinde belirttiği gibi, oyun neredeyse aynı *Gözetim Altında*'da bulduğumuz durumu yaratır. Beyefendi, görünmeyen asıl suçlu, Kartopu'na, görünmeyen katil kahramana karşılıktır. Güzelliği ve varsıllığı Beyefendi'nin görkeminin yansımaları olan Hanımefendi Yeşil Gözler'in yerine geçer ve iki hizmetçi de daha önemsiz iki kişiliği, kendi yetersizliklerinin kahramanlarının daha büyük görkeminde yansıdığını görmekten hem nefret eden hem de hoşlanan Maurice ve Lefranc'ı temsil ederler. Aynı Lefranc'ın Yeşil Gözler'in dengi olduğunu kanıtlamak için Maurice'i öldürmesi gibi, Claire de Solange'ı kendisine zehirli çayı vermeye zorlayarak ölüm karşısındaki yürekliliğini gösterir. Mahkûm'un düşüne geri döneriz, benimseneceği ve parçası olacağı dünyaya ulaşmak için boş yere çaba harcayan toplumdışı kişinin düşüne.

Ancak hanımefendi ve âşığı, efendiler ve hizmetçiler, Kartopu ve Yeşil Gözler'in *Gözetim Altında*'da yaptığı gibi, yalnızca suçluların hiyerarşisinde daha üst bir düzeni göstermezler. Onlar aynı zamanda saygın toplumun, yetim Genet'nin çirkin ördek yavrusu gibi atıldığını, dışlandığını duyumsamış olduğu *les justes*'in kapalı dünyasının bir görüntüsüdürler de. Hizmetçilerin efendilerine başkaldırısı toplumsal bir tavır, devrimci bir eylem değildir; özlem ve heves vardır içinde, düşmüş melek Şeytan'ın sonsuza dek yasaklandığı ışık dünyasına karşı başkaldırısı gibi. Bu yüzden bu başkaldırı, söylemini karşı koymada değil, törensel biçimde bulur. Hizmetçilerin her biri sırayla, hanım *olma* özlemlerini belirterek, hanımefendiyi oynarlar ve her biri sırayla, hayranlık ve yaltakçılıktan

1) a.g.y., s. 86.

2) Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs Œuvres Complètes* içinde, cilt II (Paris: Galimard, 1951), s. 119.

aşağılama ve şiddete ulaşarak –kendisini istenmeyen bir âşık olarak gören toplumdışı kişinin bütün nefret ve kıskançlığının ortaya dökümü– diğer hizmetçiyi oynamayı üstlenirler. Bu tören, Sartre'ın belirttiği gibi, bir tür Kara Ayin'dir – sevilen ve kıskanılan nesneyi öldürme isteği dondurulur ve törensel, stereotip bir eylem olarak sonsuza dek yinelenir. Böylesi bir tören beden kazanmış bir düş kırıklığıdır – gerçek dünyada asla ortaya konmayacak bir eylem yalnızca bir oyun olarak sürekli yinelenir. Ve bu tören bile hiç doğal zirvesine ulaşmaz. Hanımefendi hep bundan önce döner. Sartre'ın gördüğü gibi, bu başarısızlık ayrımına varmadan törenin içine işlenir. Oyun öyle bir biçimde oynanır ki hazırlıklarla doruğa hiç varılamayacak kadar uzun zaman harcanır.

Dileğin yerine getirilmesi töreni tümüyle absürd bir edimdir – kendini yansıtan boşunalık; düşü gerçekten ayıran uçurumu asla kapatamayacak bir şey başarma dileği; soğukla, gerçek dünyanın bitmeyen sertliğiyle yüz yüze gelemeyen ilkel insanın sevimli gözbağcılığıdır. Böyle bir tören nevrozlar ve saplantılar dünyasına aittir. Yaşamdan çekilmenin anlatımıdır.

Törensel edim kavramı, gerçeklikten yoksun bir eylemin büyülü yinelenişi, Genet'nin tiyatrosunu anlamanın anahtarıdır. Genet, yayıncı Pauvert'e yazdığı, *Hizmetçiler*'in bir basımının önsözü olarak kullanılan mektupta törensel ve dramatik olanın birliği düşüncesini anlatır.

> Neredeyse bizimki gibi bir sahnede, bir platformda bir yemeğin sonunu oluşturma sorunuydu. Bu başlangıç noktasından beri, keşfetmesi artık hayli güç olan en üst düzeydeki çağdaş drama, söylemini iki bin yıldır her gün, Ayin'in kurbanında bulmuştur. Başlangıç noktası süslemelerin ve simgelerin bolluğu altında yok olur ... Ruhumda oynamayan bir oyun boşunadır ... Sanatın işlevlerinden birinin dinsel inancın yerine etkin güzellik harcını koymak olduğuna kuşku yok. Bu güzellik hiç olmazsa bir şiirin gücünü taşımalı, yani bir suçun. Ama bunu bırakalım şimdi.[1]

Genet yalnızca eğlence olarak tiyatroya karşıdır. Batı dünyamızda tiyatronun gerçek bir paylaşım etkisi, insanlar arasında gerçek bir bağ yaratabileceğine inanmaz. Sartre'ın bir kezinde ona böyle bir etkiyi yalnızca bir kez yaşadığını –bir savaş mahkûmları kampında bir Noel oyunu sırasında sahnedeki Fransızca oyunun, sahnede değil de izleyiciler arasında birdenbire Fransa'yı, vatanı ve gizemli birliğini yeniden yarattığı zaman– söylediğini anımsar. Ama, der Genet,

1) Genet, Pauvert'e mektup, Genet, *Les Bonnes-L'Atelier d'Alberto Giacometti* içinde (Décines: L'Arbalète, 1958), s. 45-6.

> sosyalist bir dünyada tiyatronun nasıl olacağını bilmiyorum. Mau Mau'lar arasında nasıl olurdu daha iyi anlayabilirim, ama ölümün her geçen gün daha çok dokunduğu ve yönünü ona çeviren batı dünyasında, tiyatro kendini ancak komedyanın bir komedyasının "yansıması"nda geliştirebilir, törensel bir uygulamanın kusursuzlaştırabileceği ve neredeyse gözle görünemez yapabileceği yansımanın yansımasında. Eğer insan kendisine güzel bir ölüm seçmişse, titizlikle cenaze simgeleri arayıp düzenlemelidir. Ya da yaşamayı seçip, Düşman'ı bulursunuz. Benim için hiçbir yerde Düşman olmayacak, bir yurt, soyut ve içsel bile olsa, var olmayacak. Eğer etkilenecek olursam, bu yurdumun eski halinin özlemiyle olacaktır. Yalnızca bir gölgeler tiyatrosu bana hâlâ dokunabilir.[1]

Genet'nin tiyatrosu, çok gerçek bir açıdan, bir Ölüm Dansı'dır. Eğer Ionesco'nun tiyatrosunda ölüm, yok olma korkusunun varolma duygusunu kapatması anlamında hep varsa, Genet'nin tiyatrosunda varolma dünyası yalnızca bir düş ve gerçekdışı bir dünyadaki yaşamın özlenen anısı olarak var olur. Sartre, Genet ile ilgili büyük çalışmasının daha ilk sayfalarında açıklar: "Genet ölü bir adamdır; hâlâ yaşıyor görünüyorsa bunu, bazı belli insanların mezarlarındaki ölülere yakıştırdığı şu kurtçuk varlığında sürdürür. Bütün kahramanları yaşamlarında en az bir kez ölmüşlerdir."[2]

Genet'nin aynalar oyunu –içinde her bir gerçeğin, yine bir görüntü ve bir yanılsama olarak ortaya çıkan bir görüntü ve yanılsama olarak var olduğu ve böyle sürüp gittiği, *ad infinitum*– varolmanın temel absürdlüğünü, hiçliğini ortaya koyan bir araçtır. Belki de kandırıcı görüntülerden oluşan, ama her zaman son gerçeğe indirgenebilen dünyayı güvenle izleyebileceğimiz sabit noktanın kendisi yalnızca bir aynadaki yansıma olarak gösterilir ve tüm yapı çöker. *Hizmetçiler*'deki ilk *coup de théâtre** buna bir örnektir. Büyük bir hanımefendinin, hizmetçisi Claire tarafından giydirilmesini gördük; bir oyunun sergilenmesini izlemeye alışkın olduğumuzdan bu ilişkileri aklımızda tutuyoruz. Ama birden bir çalar saatin ziliyle, sözü edilen sabit nokta yok olur – hanımefendi olarak görülen Claire, hizmetçidir; Claire olarak görülen, Solange'a dönüşür; geleneksel bir oyunun açılış sahnesi olarak görülen şeyin törensel bir oyun –oyun içinde oyun– olduğu ortaya çıkar.

"Bu an," Sartre'ın Varoluşçu felsefesinin teknik dilinde açıkladığı gibi,

> varolmamanın varlığının ve varolmanın varolmayışının geçici birliğinin yarı karanlıkta başarıldığı zaman, içinde ışıkların titreştiği an – bu kusursuz ve

* *coup de théâtre: beklenmedik değişme, beklenmedik olay.*

1) a.g.y., s. 147.

2) *Saint Genet*, s. 9.

ahlaksız an, Genet'nin onu düşlediği zamanki ruhsal durumunu içimizde duymamızı sağlar: Kötünün anıdır bu. Görüntüyü asla iyi kullanmadığından emin olmak için, Genet düşlerinin kendilerini hiçliklerinde ortaya çıkarmalarını ister. Bu düşler piramidinde son görüntü bütün diğerlerinin gerçeğini yok eder.[1]

Ya da, Genet'nin kendisinin *Hizmetçiler*'de ne yapmaya çalıştığını betimlerken söylediği gibi,

heyecanlı bir ton taşımasına izin vererek, tiyatroyu tiyatroya taşıyacak bir *uzaklık* oluşturmaya çalıştım. Ayrıca kişilerin ortadan kalkmasını sağlamayı... ve onların yerine de, belirtmeleri gereken şeyden olabildiğince, iki ya da üç basamak uzaklaştırılmış ama yine de bu tek araçla yazar ve izleyiciyi bağlamak için ona hâlâ asılı duran simgeleri getirmeyi umuyordum; kısaca sahnedeki kişileri yalnızca temsil edecekleri şeyin metaforu haline getirmeyi...[2]

Böylece karakterler yalnızca görüntüde karakterdir – yalnızca simge, bir aynadaki yansımalar, bir düş içindeki düşlerdir.

Hizmetçiler ilk gösterimini, Fransa'nın önde gelen oyuncusu Louis Jouvet'nin yönetiminde 17 Nisan 1947'de Paris'te Athénée'de yaptığında, Genet'nin saygınlar dünyasında kendine bir yer edindiği belli oldu. Öyküsel anlatımları şimdiden özel basımlarıyla dolaşımdaydı. Aslında oyunu yazmasını Genet'ye öneren Jouvet idi. "Zamanının ünlü bir oyuncusu tarafından görevlendirildiğimden, oyunum kibirle ama sıkıntıyla yazıldı."[3] Christian Bérard'ın hazırladığı nefes kesici güzellikteki bir sahnede olağanüstü sergilenen, *Hizmetçiler* önemli bir başarı elde etti. Ancak Genet kendini tümüyle temize çıkarmamıştı henüz. 1948'de yaşam boyu hapis cezasına çarptırılma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Ancak aralarında Sartre ve Cocteu'nun da bulunduğu büyük yazın adamlarının imzaladığı bir dilekçenin ardından Cumhurbaşkanı kendisini affetti.

Genet'nin ilk filminin bu dönemde yapıldığı düşünülebilir. *Un Chant d'Amour*, yarım saat süren sessiz bir film, apaçık Genet'nin öyküsel anlatımlarının ana konularından bazılarını yeniden anlatır. Ayrıca öylesine erotiktir ki halka gösterilmeyi fazla umamaz. Gerçekten de, 1966'da San Francisco'da gösterilmesinin ardından, film durdurulmuştur. *Un Chant d'Amour* uzun sıralar halinde parmaklıklı pencereleriyle bir cezaevinin ön cephesini gösteren bir çekimle başlar. Birbirine bitişik iki pencereden, diğerini yaka-

1) Sartre, *Hizmetçiler/Gözetim Altında*'ya Giriş, s. 30.
2) Genet, "Pauvert'e Mektup", a.g.y., s. 144.
3) a.g.y.

lamaya çalışan iki el uzanır. Bunu gören bir nöbetçi durumu araştırmak için yukarı çıkar. Hücrelerin gözetleme deliklerinden birçok mahkûmu kendi erotik denemeleri sırasında izler. İki suçluyu bulunca –yaşlıca bir adam ve bir oğlan (dokunma çabalarını ve birbirleriyle ilgili kösnül düşlerini izlediğimiz)– hücrelerin birine dalar ve mahkûmu, yaşlı adamı acımasızca dövmeye başlar; ancak ironik olarak, acı yalnızca mahkûmun erotik düşlerinden aldığı hazzı artırır. Cezaevi avlusuna dönen yenilmiş nöbetçi iki elin yine bitişik pencerelerden uzanışını izler. Şimdi bunlardan biri çiçeklerden bir kolye tutmaktadır ve bu iki sevgilinin birbirine erişmesini sağlar. Filmde büyük ölçüde belirgin duygusal bir eşcinsellik imgelemi vardır, cinsel organlar gül demetlerine dönüşür, çiçek kolyeler ayrı çiftleri bağlar. Öyleyken bu dikkat çeken bir filmdir, mahkûmların cinsel sıkıntıları konusunda iyi yapılmış ve ürkütücü bir belgedir.

Genet'nin şansı dönmüştü. Fransa'nın önde gelen yayıncılarından biri yapıtlarını yayımlamaya başladı; ilk cilt 1951'de çıktı, Sartre'ın büyük sunuş çalışması 1952'de, bir sonraki cilt 1953'te. Ama Genet tiyatro için yazmayı bırakmış görünüyordu. *Hizmetçiler* ve *Gözetim Altında* (ilk kez Şubat 1949'da Théâtre des Mathurins'de gösterildi) deneyimlerinden sonra tiyatroya tövbe etmişti. Pauvert'e yazdığı *Hizmetçiler* ile ilgili mektubunda tiyatro ve onun dünyasından hoşlanmadığını söyler: "Şair (bunu göze alan) karşısında sıralanan oyuncuların ve tiyatro insanlarının kibrini bulur. İnsan çok az ciddiyet ve saygıyla yapılan bir meslekten bir şey bekleyemez. Başlangıç noktası, *raison d'etre*'i* teşhircilik."[1] Ancak 1956'ya gelindiğinde Genet bir başka oyun, *Le Balcon (Balkon)*, yazmıştı.

Bu oyunun ilk gösterimini çevreleyen olaylar geçen yıllarda Genet'nin kesinlikle oyuncular ve sahne insanlarıyla ilgili daha olumlu düşünceler kazanmadığını gösterir. *Balkon* ilk dünya prömiyerini 22 Nisan 1957'de Londra'da, yalnızca üyelere açık olan, bu nedenle de Lord Chamberlain'in sansürüne uğramayan Arts Theatre Club'da yaptı. Oyunu yazan İngiliz gazetelerinin aynı sayılarında ayrıca yazarın, oyunun sahnelenme biçimine şiddetle karşı çıktıktan sonra, tiyatroya gelmesinin nasıl yasaklandığının öyküsü de yer alıyordu. *Hizmetçiler*'in bir Fransızca yorumunu daha 1952'de Londra'da sahnelemiş, daha sonra ilk İngilizce yorumunu sahneye koymuş olan genç İngiliz yönetmen Peter Zadek, Genet tarafından *Balkon*'u bayağılaştırmakla suçlandı.

* *Raison d'etre*: Varlık nedeni
1) Genet, Pauvert'e Mektup, a.g.y., s. 142.
2) *News Chronicle*, Londra, 23 Nisan 1957.

Yazarın "oyunum soylu boyutları olan bir genelevde geçiyordu," dediği aktarılır. "Peter Zadek sahneye önemsiz boyutlu bir genelev koydu."[2] Ve Bernard Frechtman, Genet'nin Amerikalı çevirmeni de, "(genelevdeki sahneler) en güzel katedraldeki bir ayinin ağırbaşlılığıyla sunulmalıydı. Bay Zadek onu rastgele bir geneleve çevirmiş,"[1] demiştir. Birkaç gün sonra Peter Zadek, bir sanatçı olarak Genet'ye saygısını sunduğu, zarif bir yazıyla tartışmanın kendi yönünü anlatmıştır: "Bu, Genet'yi çağımızın en büyük şair-oyun yazarlarından biri yapan onun görüşünü anlama yolunda tam yetersizliktir."[2] Zadek Genet'nin patlamalarını düş dünyası ile gerçeklik arasındaki sınıra saplanmasının bir göstergesi olarak açıklar:

> Genet'nin tüm yaşamı "düşünü dünyanın gerçeğine sokmaya çalışan" bir hayalperest kalıbının yinelenmesidir. Ancak dünya hayalperestleri hep çarmıha germiştir ve *Aziz Genet*'nin de bir ayrıcalığı yoktur ... Bu nedenle onun kusursuz *Balkon* düşü gerçekti ve bunu somutlaştırmaya çabalarken, gerçeğimiz, sahnedeki oyun, oyuncularla birlikte kurban edilmek zorunda kalındı.[3]

Balkon'un Londra gösterimi (küçük bir tiyatroda ve kısıtlı olanaklarla cesur bir atılım olduğu kabul edilmeli) konusundaki çatışma renkli ve ayrıksı bir oyun yazarının yaşamındaki pitoresk bir olaydan daha fazlasıdır. Bu çatışma, Genet'nin tüm yaklaşımının özünü aydınlatır – kötünün en büyük iyi olduğu ve güzelin, pisliğin ve rezil suçların toprağında açtığı, ters dönmüş bir değerler sistemindeki mutlak, güzel bir şeyi, kutsal bir öğeyi arayıştan kaynaklanan derin iç gerilim. Bu yüzden Genet'nin seks ve iktidar düşlerinin dünyanın en büyük katedrallerinden birindeki ayinin görkemi ve ağırbaşlılığıyla sahnelenmesini isterken, aynı anda yönetmene yapımın "bayağı, saldırgan ve iğrenç" olması için baskı yapması ve ona "eğer birisi sana bu oyunu eli yüzü düzgün sahnelediğini söylerse, başarısız olmuş olacaksın. Benim yosmalarım dünyanın en kötü fahişeleri gibi görünmeli,"[4] demesi hiç de paradoks yaratmaz. Böylesi isteklere karşılık vermek, olanaksız değilse de, son derece güçtür.

Aslına bakılırsa, *Balkon*'un Londra gösterimi, birçok yanlış içermesine, zayıflıklarına ve önemli bölümlerinin kesilmesine karşın, bazı açılardan oyunu bir bütün olarak, Peter Brook'un Théâtre du Gymnase'da Mayıs 1960'taki, daha parıltılı, olağanüstü düzenlenmiş ve kusursuz kad-

1) *News Chronicle*, Londra. 24 Nisan 1957
2) *New Stateman*, Londra, 4 Mayıs 1957.
3) a.g.y.
4) a.g.y.

rolanmış ilk Fransızca gösteriminden daha eksiksiz bir biçimde sunmayı başarmıştır. Yazarın amacına daha sadık kalmaktan kaynaklanan yavaşlık oyunu öyle bir noktaya getirdi ki, ilk geceden sonra, daha önce provaları yapılıp prömiyerine alınmasına karşın, devrimciler arasında geçen çok önemli ve temel bir sahne oyundan çıkarıldı, böylece oyun doruk noktasının anlaşılması için çok gerekli bir özelliğinden yoksun bırakılmıştı (Mart 1960 New York gösteriminde olduğu gibi).

Balkon, Genet'nin organik gelişiminin önemli bir adımıdır. Yine, başlangıçta, yer ayaklarımızın altından çekilir. Oyun görkemli giysileri içinde, abartılı bir dini dille konuşan bir piskoposla açılır. Ama tam kendimizi bir piskoposu izlediğimiz düşüncesine alıştırırken, piskoposun sarayında değil bir genelevde olduğumuz ve söz konusu adamın da piskopos değil seks ve iktidar düşlerinin doyumu için Madam'a para ödemiş olan bir havagazcı olduğu gerçeği çarpar suratlarımıza. Madam İrma'nın genelevi, Büyük Balkon, bir yanılsamalar sarayıdır – bir aynalı salon. Erkekler burada en gizli düşlerini yaşayabilirler: Kendilerini bir hırsız kıza ceza veren bir yargıç olarak görebilirler; yine güzel bir kız olan en gözde atı tarafından sevildiğini duyumsayan bir general olarak; canlanan Madonna tarafından mucizevi biçimde sağaltılan bir cüzzamlı olarak; güzel bir Arap kızın yardım ettiği ölmekte olan bir Yabancı Lejyoner olarak. Hep yinelenen bu gösterişli düşlerin gereçleri Madam İrma'nın yerinde bulunmaktadır, böylece yalnızca bir aynalı salon değil –gerçek anlamda olduğu kadar metaforik olarak– Madam İrma'nın yapımcısı ve müdürü olduğu bir tür tiyatrodur da.

Oyunun konusu Büyük Balkon'un bulunduğu ülkenin devrim sancısı çekmekte olduğu gerçeğinden yola çıkar. İlk sahneler boyunca makineli tüfek sesleri duyulur. Devrimciler, ülkenin iffetli ve ilgisiz kraliçesi, piskoposları, yargıçları ve generalleri tarafından temsil edilen kurumlaşmış iktidar yapısını yok etmek istemektedirler. Madam İrma'nın evinin sakinlerinden biri, Chantal adında bir kız, devrimcilerin liderine, Büyük Balkon'da tamirat yaparken tanıştığı bir muslukçuya âşık olmuştur; o da devrimin bir tür simgesi, onun Jean d'Arc'ı olur. Devrime karşı savaşı, ülkede gerçek iktidar olan, çağdaş diktatörlük düzenini temsil eden, totaliter ve terörist gücün hâkimi Polis Şefi yürütür. Ancak Polis Şefi iktidarın bir işkence ve fiziksel şiddet sorunu olmadığını, sonuçta insanların düşüncelerine egemen olmak olduğunu bilir. Böyle bir üstünlük kendini en güzel biçimde insanların gizli düşlerinde gösterir; Madam İrma'nın genelevinde totaliter Polis Şefi üzerindeki süslemelere gerek duyulduğu zaman ancak kendini güvende hissedecektir. Herhangi birinin genelevde bu tür bir

düzenleme isteyip istemediğini araştırıp durur merakla. O gün için her şey hazırdır ama henüz hiç kimse bu gösterişi düşlemeyi istememiştir.

Devrimcilerle, Büyük Balkon'un dünyasının karşısını oluşturan bir sahnede karşılaşırız, ama orada da iktidar cinsel düşlere bağlıdır. Bazı isyancılar Chantal'ı, saldırıyı yöneten, erkekleri daha büyük zorluklar için ateşleyen şarkılar söyleyen güzel kızı, devrimin bir tür simgesi haline getirmek istemektedirler. Roger, lider, bu isteklere direnir ancak sonunda, "Seni tek boynuzlu bir at ya da iki başlı bir kartal olasın diye çalmadım, taşımadım," diye söylenerek boyun eğmek zorunda kalır. Ama Chantal yine de devrimcilere katılır.

Kraliyet sarayı uçurulur, kraliçe ve tahtı yok olur. Saraydan bir temsilci Büyük Balkon'a gelir. İnsanları iktidarın asırlardır süregelen simgelerinin hiç zarar görmediğine bir inandırılabilse, durum değişik olabilir. Madam İrma Kraliçe rolünü ve müşterileri de –piskopos, general ve yargıç kıyafetindeki adamlar– ciddiyetle bu rolleri üstlenecekler midir? Madam İrma ve müşterileri buna razıdırlar. Törensel bir ağırbaşlılıkla balkona çıkarlar ve kalabalığın önünde eğilirler. Chantal balkona koşturur ve aşağıdan atılan bir kurşunla öldürülür. Serseri bir kurşun mudur? Yoksa onu bir söylence yapmak isteyen devrimciler mi vurmuştur? Ya da onu azizlerinden birine dönüştürmek isteyen piskopos mudur?

Devrim yenilgiye uğrar. Ama "piskopos" "general" ve "yargıç" gerçek dünyadaki iktidarlarını denemek zorunda olduklarından yorgundurlar ve düşlerinin özlemi içindedirler. İşlevlerini gerçekte yerine getirmek istediklerinde, Polis Şefi onlara kabaca gerçek iktidarın onun elinde olduğunu söyler. Öyleyken o da, işlevinin erotik düşlerin merkezi olma üstünlüğünü taşıyacağı günü hâlâ beklemektedir. Kendisi için, bunun onu amacına yaklaştıracağı umudunu taşıyarak koskocaman bir anıt mezar yaptırmaktadır. Kendi makamı için erkeklerin imgelemini yerinden sarsacak bir simge geliştirmeye çalışmaktadır. Yöneticilerin kırmızı ceket ve baltasını istemez artık. En yeni düşüncesi kocaman bir erkeklik organı tarafından temsil edilmektir.

Polis Şefi gibi giyinmek isteyen ilk müşteri gelir. Roger'dır bu, yenilmiş devrimcilerin lideri. İrma (şimdi Kraliçe) ve üst düzey takımı genelevin Madamının bütün özel odalarda neler olduğunu görmesini sağlayan karmaşık ayna ve periskop düzeneğinden merakla sahneyi izlerler. Roger kendi iktidar ve işkence düşünü canlandırır, ama sonunda, "Polis Şefi'ni oynadığıma göre ... seçtiğim karakteri, yazgısını benimkiyle kaynaştırma yazgısını –hayır, benim yazgımı– en son sınırına dek götürme hakkım var," diye bağırır ve bıçağını çıkarıp kendini hadım eder. İmgesinin insan-

ların düş dünyalarında korunmasından mutlu, Polis Şefi kendini mezarına –ya da genelevde onu temsil eden şeye– kapatır. Makineli tüfek ateşleri duyulur. Yeni bir devrim başlamaktadır. Madam İrma müşterilerini kovalar, kraliyet vakarından sıyrılır ve eski rolüne, bir yanılsamalar evinin sahibi rolüne dönmeye hazırlanır.

Gözetim Altında'nın sahne açıklamasında Genet, bir düş gibi oynanması gerektiğinde ısrar etmek zorunda kalmıştı. *Balkon*'da böyle belli açıklamalara gerek yoktur. Oyunun bir düş dünyası üzerine bir düş dünyasını gösterdiği çok açıktır; Genet'nin, ona göre aynı kökleri taşıyan iktidar ve seksin önemli doğasına dair düşü; yargıçların, polis, subay ve piskoposların gerçek doğaları konusundaki dilek-düşü. Toplum tarafından aşağılanan ve onun hiçbir yasasını tanımayan, devletin zorlayıcı düzeneğinin parçalarının güdülerini anlayamayan dışlanmış çocuk, devletin araçları olarak işleyen erkeklerin güdüleri konusunda kendi düşlemini örer. Dışlanan kişi sonunda, bu adamların egemenlik kurmadaki acımasız güdülerini gösterdikleri, egemenliklerini güvenceye almak ve korumak için çevrelerini saran korkunç simgeciliği, mahkeme salonlarını, ordu ve kilisenin tören ve ayinlerini kullandıkları sonucuna varır. Böylece, Genet'ye göre önemli ölçüde egemenlik ve boyun eğme sorunu olan seks; kendini mahkûmun mahkeme ve polis tarafından baskı altına alınmasında gösteren devletin erki ve romantik tören, söylenin güçte olduğu gibi sekste de kendini göstermesi, temelde tek şeydir.

Çağdaş dünyanın uçsuz bucaksız karmaşası ve bireyin bu karmaşık ve gizemli düzenekte etkisini duyurmadaki yetersizliği ile yüz yüze gelindiği zamanki umarsızlık duygusu bugünün batı insanının kafasını kurcalamaktadır. Gizemli biçimde bizim bilinçli denetimimiz dışında işleyen bir dünya, absürd görünmelidir. Artık dinsel ya da tarihsel bir amacı yoktur; anlam taşımayı bırakmıştır. Fiziksel olarak dış dünyadan ayrılan mahkûm varlığını duyurabilecek, gerçek üzerinde etki bırakabilecek bütün yollardan sözcüğün tam anlamıyla yoksun bırakılmıştır; bu açıdan mahkûm, zamanımızdaki insanlığın durumunu hepimizden daha yoğun ve doğrudan yaşar. O, ya da en azından Genet'nin duyarlılığının ve söylem gücünün mahkûmu, böylece söylenmeyen düşüncelerin, batı insanının bilinçaltı rahatsızlığının sözcüsü olabilir.

Genet'nin *Balkon*'daki görüşü öç alan ve dışlanan kişinin topluma öfkesiyle çarpıtılmış olabilir, ama ne olursa olsun geçerliliği vardır. Oyunu, sunduğu toplumun işleyişinin çözümlenişinin yanlışlığına, kilise, yasa ve savunma erklerinin yalnızca hiyerarşi içinde söz hakkını ellerinde tutanların iktidar tutkularının söylemi olmaktan başka (bu güdülerin yargıç,

piskopos ve generallerin psikolojilerinde önemli bir rol oynamasına karşın) işlevlerinin de olduğuna dayanarak eleştirmek yanlış olurdu. Genet böyle bir çözümleme yapmakla ilgilenmektedir. Toplum örgüsü içinde kapana kısılmış bireyin yetersizlik duygusunu yansıtmakta, kimliği belirsiz "onlar"ın adsız ağırlığıyla dehşete düşmüş ve yapayalnız "ben"in çoğu kez bastırılmış ve bilinçaltı öfkesini oyunlaştırmaktadır. Söylen ve düşlerin açıklanmasıyla kendine bir çıkış arayan, bu yetersizlik, bu iktidarsızlıktır. Bunlar, anlam ve amacı evrene geri getirmeye çalışmaktadırlar, ama tekrar tekrar çökmeye mahkûmdurlar. Gerçeklik elde edilemeyen bir hedeftir. Bireyin yapabildiği hiçbir şey, bireyin kavrayamadığı ve hiçbir denetimi olmayan nedenler ve araçlar yüzünden yok olma eşiğinde olan bir dünyada anlam taşıyamaz.

Balkon'daki devrimciler söylence imgelerine dayalı bir sistemi ortadan kaldırmaya çalışmaktadırlar. Ama daha söylenin demir halkasını kırıp ötesindeki gerçeklik dünyasına geçme ediminde, kendi söylenlerini oluşturmaya zorlanırlar. Toplumun sürekliliği kitlelerin düşleriyle sağlanır çünkü. Güç ve cinsel üstünlük duygusunu yaşamaya çalışan erksiz küçük adamların düşleri için fahişelik yapmaya dayanamadığından Madam İrma'nın genelevinden kaçan Chantal, kaçınılmaz olarak bir söylen nesnesi, devrimin askerlerini ölüme göndermek için hazırlanan cinsel bir imgeye dönüştürülür. Ve kendini kurban ettiği o yürekli kahramanlık bölümünden sonra, Chantal, söylencesel Jean d'Arc, sahte piskopos tarafından hiçbir sorun yaratmadan, ayininin parçası olarak benimsenir (yapıtlarından Genet'nin yararlanmasının olası olmadığı Brecht'in de kesinlikle aynı imgeyi kullanması dikkat çekicidir. *Mezbahaların Ermiş Joan*'ındaki devrimci kız ölümünün hemen ardından kapitalistler tarafından bir azize yapılır).

Sonunda, devrimcilerin liderinin kendisi de kendi güdüsünün gerçeğiyle yüz yüze kalır. Zorla girmek istediği gerçek, çağdaş totaliter düzenin terörist yöntemleri ve gizli servis tarafından temsil edilen iktidarın gerçeğidir. Bu yüzden düş kırıklığına uğramış arzusunu, Polis Şefi'ni canlandırmak için geneleve gelerek doyurmak ister. Ama, aynı zamanda bu canlandırma için suçluluk da duyar ve öç almak için çılgın bir istekle dolar. Polis Şefi'ni canlandırırken kendini hadım etmesi çelişkili bir edimdir; iktidar isteği için kendini cezalandırmasının yanı sıra, bir başkası olarak duygudaş bir edimle Polis Şefi'ni cezalandırır. İktidar ve erkeklik Roger'ın kafasında da Genet'ninkinde olduğu gibi eşitlenir, Polis Şefi'nin kendisi armasının simgesi olarak kocaman bir erkeklik organını seçtiğinden, böyle bir duygudaş edim erkekliğini yok etme edimi olmak zorundadır.

Roger, uzun bir oyun içinde yalnızca iki kez kısaca görünmesine karşın *Balkon*'un gerçek kahramanıdır. Rolü, *Gözetim Altında*'daki Lefranc'ınkine ve *Hizmetçiler*'deki Claire'inkine benzer. Lefranc yalnızlığından ve dışlanmışlığından cinayet işleyerek kaçmak ister. Başarısızlığa uğrar ve daha da büyük bir yalnızlığa düşer. Hanımefendiyi öldürmeyi başaramadığı için Claire, hanımefendi olmaya öykünürken kendini öldürür, aynı Roger'ın, yerine geçmişken Polis Şefi'ni hadım etmesi gibi. Hem sevdiği hem de nefret ettiği hanımefendi olmayı gerçekten isteyen Claire'in sevdiği kişiliği canlandırarak tutkusunu doyurması ve kendini öldürerek bu tutku yüzünden kendini cezalandırması gibi, Roger da kendi kişiliğinde Polis Şefi'ni öldürerek, Polis Şefi *olma* isteğini kabullenmiş olur. Ama ne Roger ne de Claire gerçeğin içine girebilirler. Claire ne gerçekte hanım olabilir ne de onu gerçekte öldürebilir. Roger ne devrim yoluyla güç elde edebilir ne de duygudaş edimle Polis Şefi'ni öldürebilir. Tam tersine, eylemi insanlığın seks ve iktidar düşlerinin tapınağında Polis Şefi'nin ayinsel benimsenişini tamamlar. Dış dünyaya ulaşmak için bir aynayı kırmak yerine Roger, gerçek iktidarı düşleyen küçük adamların sahte görüntülerini yansıtma görevi gören bir sürü aynaya bir tane daha eklemiştir yalnızca.

Söylence ve düşün bu çözümlenişinin kendisi apaçık bir düş ve söylencedir. İzleyiciler, gördükleri olayları gerçekmiş gibi algılamaları gerekmediği konusunda kuşku taşımazlar. *Balkon*'da geleneksel anlamda hiçbir karakter yoktur, oyun yalnızca temel dürtü ve güdülerin imgelerini taşır. Kesin konuşmak gerekirse, konu da yoktur. Oyun aslında, aynı ölçüde ayinsel zıtlıkların izlediği bir ayinler dizisidir – kendi ayinlerini yapan genelev müşterileri, yeni iktidar hiyerarşisinin ayinsel sunumu, düş kırıklığına uğramış devrimcinin ayinsel hadımı. Bu törensel edimleri birbirine bağlamak için gereken yapı oyunun en zayıf tarafıdır. Bu yüzden bütün eleştirmenler son ölümün çok uzun ve oyunun açılışından daha az etkileyici olduğunda uzlaşırlar. Düş kişilerinin gerçek güç gösterisi yaparken gösterilmesi gereken yer burasıdır, ama aslında söylenlerinin ilgili erdemlerini tartışmanın ve basın fotoğrafçılarına poz vermenin ötesinde –örneğin, kendilerini halka gösterme– somut bir şey yapmazlar. Genet burada gerçeğe girmede açıkça başarısızlığa uğramaktadır. Öte yandan, oyunun törensel ya da tören taklidi bölümleri hem tiyatro (*cothornos*'un –eski Yunan ve Roma tiyatrosunda oyuncuların giydiği yüksek sandaletler– küçük adamların düş imgelerini dev gibi görüntüler olarak vermek için başarılı kullanımı) hem de dillerinin kusursuzluğuyla olağanüstüdür.

Bu tutarsızlık Genet'nin temel ikileminden kaynaklanır. Bir ritüel (ayin) tiyatrosu için uğraşır, ancak ritüel söylencesel olayların düzenli

yinelenişidir ve duygudaş edimle yakından ilişkilidir. Gerçek dünyayı ya o dünyayı biçimlendirmiş anahtar oluşumları yeniden yaratarak ya da (doğurganlık ayinlerinde olduğu gibi) bol sayıda olması umulan şeyi kusursuz bir biçimde göstererek etkilemeye çabalar. Eski Yunan tiyatrosu gibi ritüelistik ve törensel bir tiyatro, geçerli ve canlı bir inanç ve söylen birikimini öngörür. Ve bu bizim uygarlığımızın yoksun olduğu şeydir. Böylece, *Balkon*'da Genet, taklit ritüel ve taklit törene açıklama getirecek bir izlek sağlama gereksinimiyle karşılaşır. Ve izlek ve ayini bütünleştirmeyi de pek başaramamıştır.

Les Nègres (*Zenciler*)'de Genet, bu soruna son derece yalın bir çözüm bulmuştur. Burada, tümüyle törensel ve böylece izlek araçlarına gerek duymayan bir oyun, bir *clownerie* (bir palyaço gösterisi) sunar. Bir grup zenci, beyaz bir izleyici önünde öfkelerinin ve öç duygularının ayinsel gösterisini yaparlar. Genet'nin oyunun bir giriş yazısında vurguladığı gibi, izleyiciler arasında en azından bir beyaz insan olmazsa oyun *raison d'être*'ini* yitirecektir. "Ama ya hiçbir beyaz oyuna kabul edilmezse? O zaman siyah izleyicilere tiyatroya girerken beyaz maskeler dağıtılsın. Ve eğer siyahlar maskeye karşı çıkarsa, bir manken kullanılsın."[1] Bir başka deyişle, en azından bir beyaz izleyicinin varlığı –yalnızca simgesel varlığı da olsa– bu özel ayin için vazgeçilmezdir.

Bu ayini gerçekleştiren zenci oyuncular iki gruba ayrılırlar: Zenciler olarak ortaya çıkacak ve zencilerin düşlerini oynayacak olanlar ile beyazları temsil etmek için abartılı ve anlaşılır biçimde maskelenmiş olanlar. Tiyatrodaki beyaz izleyiciler sahnede kendilerinin abartılı bir ayna görüntüsüyle karşılaşırlar. Zenci oyuncular iki beyaz izleyici arasında dururlar. Ancak sahnedeki izleyici, zencilerin bir sömürge toplumunun iktidar hiyerarşisine batmış beyaz adam imgesinden oluşur – kraliçe, kibirli ve soğuk, valisi, yargıcı, misyoneri ve kesinlikle oraya ait olmadığı halde iktidar hiyerarşisine hizmet eden bir aydın ya da sanatçı rolünü oynayan uşağı. Kraliçe, yargıç, piskopos ve generalin (vali askerdir) *Balkon*'daki iktidar hiyerarşisindeki kişilerle aynı olması önemlidir.

Yansıtılan bu yabancı yasa imgesi önünde, zenciler nefret düşlerini canlandırırlar. Ayinin ana parçası beyaz bir kadının korkunç ayrıntıları özenle ve sevgiyle düşünülen ayinsel cinayetinin bir düşlemidir. Sahnenin ortasında duran tabutun içinde olduğu varsayılan bu beyaz kadındır. Zencilerden birinin söylediği gibi, "onların (yani beyazların) cezalarını hak etmeliyiz ve bizi mahkûm edecek kararı onlara verdirtmeli-

* *raison d'être: Varlık nedeni*

1) Genet, *The Blacks*, çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1960) s. 11.

yiz."[1] Başlangıçta, cinayeti işlediği varsayılan Village adlı zenci, kurbanı tersane yakınında bulduğu ve sonra boğduğu sarhoş ve umarsız bir yaşlı kadın olarak betimler. Daha sonra, gerçek cinayet sevgiyle yeniden oluşturulurken, kurban siyah ziyaretçisinin üstün cinsel çekimiyle baştan çıkan ve onu dövülüp boğulduğu yatak odasına davet eden sağlıklı bir beyaz kadın olur. Ek bir ironik dokunuş olarak, tecavüz edilen beyaz kadını canlandırması gereken zencinin özel yaşamında siyah bir papaz (*Diouf*) olması gerekmektedir. Ayinsel cinayetinden sonra, sahnenin gerisinde duran platformda diğer "beyazlar" arasındaki yerini alır.

Zenciler nefret ve öfkelerinin yanı sıra suçluluk duygularını da oynadıktan sonra, bir sonraki aşama izler – son kurtuluşun düşü. Kraliçe ve adamları, sanki sömürgeye bir ceza heyeti olarak gelmişler gibi çekilirler. Zenciler tarafından tuzağa düşürülür ve iğrenç biçimde öldürülürler, piskopos hadım edilir. Oyun süresince sahne amiri Archibald beyazları oynayan zenci oyunculara teşekkür ederek, ayinin önemini özetler: "Soylu konularla ilgili oyunları sunma zamanı henüz gelmedi. Ama belki de bu boşluk ve sözcük yapısının ardında neyin yattığı konusunda kuşkuları vardır. Biz onların olmamızı istediği şeyiz. En sonuna dek, absürd bir şekilde, öyle kalacağız."[2]

Zencilerin beyazlarla ilgili duygularının bu ayinsel gösterisi beyazlardan oluşan bir izleyici için dayanılır olsun diye abartılı bir soytarılık biçiminde yapılmıştır. Oyunu başlatırken Archibald izleyicileri bilgilendirir; "Burada çözülmeye başlayan oyun sırasında yerlerinizde rahatça oturasınız diye – böyle bir oyunun değerli yaşamlarınıza kurt gibi kıvrılarak girme tehlikesinin olmadığından emin olasınız diye– iletişimi olanaksız hale getirme inceliğini –sizlerden öğrenilen bir incelik bu– göstereceğiz. Bizleri ayıran mesafeyi –şart olan bir mesafe bu– tantanamız, davranışlarımız, küstahlığımızla artıracağız. Biz oyuncuyuz çünkü."[3] Oyun böylece sömürgeciliğin renk sorununun doğrudan bir tartışması olmak yerine ayinsel bir tören biçimini alır. Ayinde, anlam simgesel eylemlerin yinelenmesiyle anlatılır. Katılanlar da kavramsal iletişimden çok gizemli katılımın şaşkınlığını yaşarlar. Fark yalnızca burada izleyicinin, iletilecek keskinliğin soytarılıktan ve alay etmekten çıktığı bir ayinin abartılı bir parodisini görmesidir.

Ancak karmaşık aynalı salondaki daha ilk kandırmacadır bu. Eylem geliştikçe izleyici sahne dışında başka bir şeyin, ilgili ayinden daha gerçek

1) a.g.y., s. 39.
2) a.g.y., s. 127.
3) a.g.y., s. 22.

bir şeyin sürmekte olduğunun ayrımına vardırılır. Karakterlerden biri, ilk sahnede elinde bir tüfekle gönderilen Ville de Saint-Nazaire (ya da, çevirisinde Newport Haberleri) sonunda döner ve zenci bir hainin yargılanıp, idam edildiğini bildirir. Böylece sahnede yapılan ince gösteri kör, ilgiyi gerçek eylemden sahne gerisine kaydırmak için kullanılan saptırıcı bir yanılsama olarak ortaya çıkar. Beyaz bir kadının cinayet ayinini görmüşüzdür; ama gerçek, bir zencinin –zenci bir hainin– yargılanması ve idamıdır.

Ville de Saint-Nazaire'in hainin idamı haberiyle içeri girmesi üzerine beyazları oynayan aktörler maskelerini çıkarır ve zenci olduklarını gösterirler. Ancak öldürülen hainin işini üstlenecek yeni bir temsilcinin Afrika'ya gönderildiği haberini alınca maskelerini yeniden takar ve beyaz baskıcıların işkence ve cezalarını oynarlar.

Öyleyse tüm öç ayini abartılı bir saptırmaydı. Ya da öyle miydi? Ville de Saint-Nazaire'in de bir oyuncu olduğunu, sahne gerisinde gerçek hiçbir şeyin olmadığını – aslında tiyatro gösterisinin öykünülen ceza ve devrim gerçeğinden daha gerçek olduğunu biliriz çünkü. Genet tarafından düşünülmüş olsun ya da olmasın, grotesk bir gösterinin dumanlı sahnesinin ardındaki politik eylem yapmacıklığı, bir yanılsamalar zincirindeki bir başka yansımadır yalnızca.

Dahası, sahnedeki zencilerin yalnızca zenci olmaktan fazlasını gösterdiklerini de çok iyi biliriz. Aynı *Hizmetçiler*'deki hizmetçi kızların, kadınlar tarafından oynansa bile, gerçekte kadınları oynayan ama bir erkek dünyasını temsil eden oğlanlar olduğu söylenmek isteniyorsa, *Zenciler*'de, zenciler tarafından oynanan zenciler de gerçekte zenci değildirler. Genet'nin oyuna yazdığı karmaşık bir önsözde söylediği gibi, "Bir akşam bir oyuncu benden tüm kadrosu siyahlardan oluşan bir oyun yazmamı istedi. Ama, siyah biri ne demek? Her şeyden önce rengi ne?"[1] Oyundaki zenciler toplumun tüm dışlanmışlarının bir imgesi; her şeyden çok da, on yaşında hırsız diye çağrılması üzerine "onların bizim olmamızı istediği olma" kararını veren Genet'yi gösteriyorlar. Ya da Archibald'ın söylediği gibi, "Bu sahnede suçlu olmayı oynayan suçlu mahkûmlar gibiyiz."[2] Siyahlar yine, gerçek dünyada yer alma şansından yoksun bırakılan, suç ve öç düşleri kuran –hainlerin yargılanıp cezalandırılması da dahil– mahkûmlar, tutuklulardır.

"Biz – sen ve ben," der Village, "yasak dünyanın kenarlarında yürüyorduk. Işık saçan varlıkların gölgesi ya da karanlık içleriydik..." Bu satırları söylediğinde Village, Virtue'ya (Erdem), siyah fahişeye olan aşkından söz etmektedir. Bir an, bu aşk tutuştuğunda, gerçeğin eşiğine gelir:

1) a.g.y., s. 10.
2) a.g.y., s. 47.

Sana baktığımda -belki de bir saniye- birdenbire sen olmayan her şeyi yadsıma ve bu yanılsamaya gülme cesaretini duydum. Ama omuzlarım çok kırılgan. Dünyanın bütün suçlamalarını taşıyamazdım. Ve seninle ilgili her şey aşkımı tutuşturacak ve aşk insanların aşağılamalarını dayanılmaz kılacak ve aşağılamaları aşkımı dayanılmaz kılacakken senden nefret etmeye başladım. Gerçek şu ki, senden nefret ediyorum.[1]

İnsan onuru kendilerine tanınmadığından, toplumdan dışlananlar, siyahlar, gerçek dünyanın duygularından da uzak tutulurlar. Öyleyken, oyunun sonunda, grotesk ayin sona erdiğinde, Village ve Virtue sahnede yalnız kalırlar. Ve Village, aşkını anlatmanın yollarını öğrenmeye çalışır, öğrenmesi ne denli güç olsa da. Bu Genet'nin kara tiyatrosundaki ilk pırıltıdır – düş kurmanın kısır döngüsünü kırma cesaretini bulan ve sevgi yoluyla gerçek insan ilişkisi kuran iki kahramanı. Ya da bu çok iyimser bir yorum mu olur? Bu mutlu sonun kendisi dileğin gerçekleşme düşü ve yapay mıdır? Öyle görünmemektedir. *Zenciler*'in son tablosu bütün oyuncuları; yalnızca sırtları izleyicilere dönük, *Don Giovanni*'den menüet adımlarıyla diğer oyunculara doğru yürüyen Village ve Virtue'nun dışında, sahnenin arkasında dururken gösterir. Âşıklar böylece, yanılsama dünyasına sırtlarını *çevirmişlerdir*.

Zenciler 1957'de yazıldı ve ilk kez bir zenci oyuncular grubu olan, *Les Griots* tarafından 28 Ekim 1959'da, Roger Blin'in yönetiminde Théâtre de Lutèce'de gösterildi. Kusursuz oynanan oyun, izleyicilerin büyük bölümünü ve çok sayıda eleştirmeni şaşırtsa da büyük başarı elde etti ve birkaç ay sahnede kaldı.

Çalışacak bir yer olarak tiyatroyu ve sanatçı olarak da oyuncuları sık sık küçümsese de, Genet bir oyun yazarı olarak etkin olmayı sürdürdü. Bir sonraki oyunu *Les Paravents* (*Paravanlar*, 1961) onun Cezayir savaşı üzerine acı yorumunu sunar. İlk bakışta sanki Genet Absürd tiyatroyu terk edip, politik olarak gerçekçi birine dönüşmesiyle Adamov'un gelişimini izliyor görünebilir. Ama, *Paravanlar* çatışmada Genet'nin kime sahip çıktığını kesinlikle gösterse de durum böyle değildir. Aslında, *Zenciler*'in konusunu özetleyip, tüm olarak bakıldığında daha az başarıyla, yeniden söyler. Çok sayıda kişiyi barındıran oyun, yine güçlülere –yetkililere, *les justes*– karşı umarsız bir savaş veren, yoksulun yoksulu Cezayir köylülerini toplumun dışlanmışları olarak görür. Ama, *Zenciler* eylemi güçlü bir şiirsel imgede yoğunlaştırırken, *Paravanlar* onu dört kat yükselen kocaman bir açık hava sahnesine yayar (Genet oyunun açık havada oy-

1) a.g.y., s. 44.

nanmasında ısrarlıdır). Oyun çoğu kez birkaç katta aynı anda, sahnede sessiz lastik tekerleklerin üzerinde duran çok sayıda perdenin önünde oynanacaktır. Arka planda neler olduğu bu perdelere boyanmış olarak görünecek ve belli durumlarda oyuncular tarafından çizilecektir. Oyuncu listesi yaklaşık yüz karakteri içerir, ama Genet her oyuncunun beş ya da altı kişiyi oynayacağını belirtir.

Bu geniş tablonun odak noktasında Said vardır, bütün Arapların en yoksulu, öyle yoksuldur ki ancak en çirkin kızla, Leila ile evlenmeye gücü yeter. Said'in annesi, oyunun akışına olduğu kadar Said'e de egemendir; o, Genet'nin oyunlarındaki anne figürlerinin çoğunluğunda olduğu gibi, son derece çelişkili bir karakterdir. Said ve annesi isyana katılırlar, anne öldürülür ve sahnedeki oyuna *Zenciler*'in maskeli beyazları gibi tepeden bakan bir dizi ölüyle birlikte sahnedeki en yüksek katta ortaya çıkar. Bir Arap köyünün yaşamı –kadısı, genelevi, pazarı, *sömürge askerleri*, polisleriyle– canlandırılır. Fransız askerlerinin grotesk karikatürleri acımasız ve kaba garip davranışlarda bulunurlar. Ama oyunun sömürge karşıtı eğilimi büyük ölçüde, düzyazılarında her zaman bulunsa da, o zamana dek Genet'nin dramatik yapıtlarında açıkça görülmeyen anal erotizm imgeleriyle kaplıdır. Bu eğilim ve bir de fazla uzun olması nedeniyle *Paravanlar* Genet'nin önceki oyunlarından daha az başarılı görünür. Cezayir sorunu çözülmemişken oyunun Fransa'da oynanması olası değildi. Oyun dünya prömiyerini, oldukça budanmış biçimde, Mayıs 1961'de Batı Berlin'de yaptı.

Paravanlar'ı sahneleyecek bir oyuncu grubunu çabucak yetiştirmek amacıyla 1964'ün başlarında Theatre of Cruelty'yi (Vahşet Tiyatrosu) başlatan Peter Brook, ancak ilk on iki sahnenin, oyunun sadece yarısı, deneysel –ve özel– sahnelenişini yapabildi. Tiyatroda unutulmayacak bir akşamdı. Cezayirlilerin sömürgecilerin meyve bahçelerini yakmalarının perdelere çizilen alevlerle gösterildiği sahne, unutulmaz yoğunluktaki bir çılgınlığa erişti. Bu, boyama eyleminin dramaya dönüştürülmesiydi. Ancak sansür sorunları ve büyük bir halk grubuyla küçük bir başarı elde etme olasılığı tasarıdan vazgeçilmesine yol açtı. Brook'un eğittiği grup 1964 yazında *Marat/Sade*'da[1] zafer kazandı. Tarih ince ironilerle doludur: *Paravanlar* sonunda, Cezayir savaşının ardından ve de Gaulle idaresinin en parlak günlerinde, 21 Nisan 1966'da Roger Blin'in yönetiminde M.

1) Peter Weiss, *Jean-Paul Marat'nın Zalimce Katledilişinin, Marquis de Sade Yönetimindeki Charenton Akıl Hastanesi Topluluğu Tarafından Oynanması* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestelt durch die Schauspieltruppe des Haspizes zu Charenton unter Anleitung des Hern de Sade*, prömiyer Berlin, 1964).

Renaud ve J.-L. Barrault başrollerde, Odéon'da ilk kez Fransızca sahnelendi. Bazı gösteriler oldu, ama oyun seyirci tarafından coşkuyla karşılandı.

Paravanlar'ın, Genet'nin üzerinde çalışmakta olduğu sanılan yedi oyunluk bir halkanın bir bölümünü oluşturduğu söylendi, ancak bunların hiçbiri 1970'lerin sonuna dek gün ışığına çıkmadı.

Tony Richardson'un yönettiği, başrolde Jeanne Moreau'nun oynadığı film, *Mademoiselle,* (1966) Genet'nin gerçeğe yaklaşımının tam bir karakteristiğidir. Hanım hanımcık küçük bir köy okulu öğretmeni, gösterişli bir yabancı işçinin (özgün senaryoda Polonyalı, bitmiş filmde İtalyandır) köyde olagelen felaketlerdeki kurtarma çalışmalarında gösterdiği yürekliliğini izlemiştir. Yalnızca bastırılmış istekleri doyurmak için, çünkü her kezinde muhteşem yabancı cesaretle yardıma koşmaktadır, bir dizi suç eyleminde bulunur (bir ahırı tutuşturmak, su kuyusuna zehir atmak, bir su bendini yıkmak gibi). Bu art arda gelen felaketleri açıklayamayan yabancı düşmanı köylüler, suçlunun yabancı olduğuna inanırlar. Adamla geçirdiği çılgın bir âşk gecesinden sonra, genç kadın, kalabalığın sevgilisini linç etmesini soğuk ve tepkisiz izler. Çantasını alır ve hanım hanımcık yeni görev yerinin yolunu tutar. Genet'nin senaryosu kusursuz yazılmıştır. Ne yazık ki, perdeye nedense beceriksiksizce aktarıldığından, biraz saçma, neredeyse bir öz-parodi olmuştur.

O zamandan beri Genet, en azından tiyatro için yayımladığı yapıtlar açısından bakılacak olursa, sessiz kalmıştır. Altmışların sonunda Amerika'daki Kara Panterler'in yanında yer almış ve onların adına konuşmalar yapmıştır.

> Neredeyse bavul ya da eşyasız, bir otelden diğerine taşındığı, bir kıtada kısa bir süre görünüp, bir başkasına geçtiği, kaçak, yalnız ve göçebe bir yaşam sürdürmektedir, dünyalararası bir gezgin.[1]

Genet tiyatro ve sinema için yazarak bütün karakterlerinin (Village ve Virtue'nun olası ayrıcalıklarıyla) başaramadığı şeyi başarmıştır – düş ve yanılsamanın kısır yayını kırıp geçerek ve düşlemlerini sahneye taşıyarak –somut, kaba ve tedirgin edici– gerçek dünya üzerinde, yalnızca *les justes*'den oluşan bir izleyiciyi tedirgin ve kızgın bırakarak, bir etki yaratmayı başarmıştır. Genet'nin şaşırtıcı çalışmasını özetlerken Sartre'ın söylediği gibi, "Kendini en uç noktada bir hırsıza dönüştürmek isteyen Genet, düşe dalar; düşünü çılgınlık noktasına getirerek bir şair olur; şiiri sözcüğün

1) Genet'nin yaşam tarzının bir portresi için bkz. *Jean Genet in Tangiers*, Mohamed Choukri, Ecco Press, New York, 1974.

son zaferine götürerek adam olur; ve adam, tıpkı şairin hırsızın gerçeği olmuş olması gibi, şairin gerçeği olmuştur."[1]

Eğer genç dışlanmışın toplum karşıtı edimleri, simgesel duygudaş edimlerdeki dokusunu yok etmek için toplumdan öç alma çabalarıysa, bir yazar olarak etkinliği, diğer ve daha yararlı araçlarla bu karşı çıkışın dolaysız bir sürdürümüdür. "Eğer," diye vurgular Sartre,

> nesnelerin acımasız düzeniyle şimdi olduğu bir düş dünyasında tutulan Genet, hırsızlık yaparak tepki uyandırma çabasını yadsıyacak olsaydı? ... imgesel küreyi sürekli bir tepki kaynağı yapsaydı? ... yetersizlik düşlerinin, yetersizlikleriyle, sonsuz bir güç oluşturduğunu ortaya atsa ve dünyanın tüm polis güçlerini karşısına alarak toplumu bir bütün olarak sorgulayabilseydi? ... bu durumda, imgenin ve gerçeğin, etkisiz ve etkin olanın, yanlış ve doğrunun, eylem hakkı ve eylemin bir kesişme noktasını bulmuş olmaz mıydı?[2]

Düzyazılarıyla okuyucularından çok toplumun kendisini tiyatroda karşısına alan Genet'nin hedefine yaklaştığı açıktır. Burada ortak bir birim oluşturan bir grup insan –izleyici– dışlanmış kişinin düş ve düşlemlerinin gizli dünyasıyla karşı karşıya bırakılır. Dahası, gördüklerinin etkisini yaşayarak, bu etki korku ya da tiksinme biçimini alsa bile, kendi psikolojik açmazını, orada, sahnede tam önünde, iyice yükseltilip, büyütülmüş bile olabilir, ayrımsamaya zorlanır. Gösterinin olay yarattığı ya da pornografik olduğu söylentilerinin, büyük bir izleyici grubunu tiyatroya çekmiş olabilmesi yalnızca bu şok etkisini artırır. Çünkü burada, *les justes* arasındaki şehvet düşkünleri, düşlerinin, kendini gizlemeyen dışlanmışlarınkilerden pek de farklı olmadığını göreceklerdir.

Genet'nin tiyatrosu izlek, karakter, yapı, düzen ve toplumsal değerden doğrudan yoksun olabilir. Kuşkusuz psikolojik doğrusu vardır. Oyunları aydın denemeleri değil, (çok akıllıca yapılandırılmış olsalar da) söylen ve düş alanının simgesi olan mantıköncesi düşünce biçimleriyle algılanan özel bir söylen dünyasının dışavurumlarıdır; bu yüzden Genet'nin oyunlarında eylemin büyülü biçimleri yaygındır – özne ve nesnenin, simge ve gerçekliğin, söz ve kavramın, bazı durumlarda adın gösterdiği şeyden ayrılmasının –sözcüğün nesnelleştirilmesi (Genet bir keresinde Sartre'a güllerden nefret ettiğini, ama "gül" sözcüğünü sevdiğini söylemiştir)– tanıtılması. Mantıköncesi düşünce, söylen ve düş dünyasında dil, iletişim yerine büyülü

1) *Saint Genet*, s. 535.
2) a.g.y., s. 388.

sözleri oluşturur; sözcük bir kavramı belirtmez ama büyüyle bir şeyi canlandırır – büyülü bir formül olur. Tutku ve aşk kendilerini, sevilen nesneyi tanıyıp kapsayarak ona sahip olma isteklerinde gösterirler. Büyülü sözler, büyülü değiştirim ve tanıma ayinin önemli unsurlarıdır. Genet'nin tiyatrosunu, sert ve açık saçık içeriğine karşın gerçekten şiirsel bir tiyatro haline getiren, Baudelaire'in *Fleurs du Mal*'ının dramatik imgeleme dönüşmesi gibi, dilin söz büyüsü olarak kullanımıdır –sözcüklerin nesnelleştirilmesi–.

Genet'nin tiyatrosu, baştan aşağı bir toplumsal başkaldırı tiyatrosudur. Öyleyken, Ionesco ve epik gerçekliğe dönmeden önceki Adamovvari politik sözlere, politik tartışmaya, didaktizme ya da propagandaya kararlılıkla karşı çıkar. Toplumun dışlanmışlarının düş dünyasıyla uğraşırken, insanın durumunu, insanın yabancılaşmasını, yalıtılmışlığını, anlam ve gerçeği boşuna arayışını deşer.

Genet'nin tiyatrosu birçok yöntem ve yaklaşım açısından bu kitapta tartışılan diğer oyun yazarlarınınkinden farklılık gösterse de, hepsinde ortak olan önemli belirteçlerin çoğunu taşır – kişilik ve güdü kavramlarının atılması; öyküsel bir izleğin yorumdan çözüme giden gelişiminden çok temel insan koşulları ve akıl durumlarında yoğunlaşması; bir iletişim ve anlama yöntemi olarak dilin değersizleştirilmesi; didaktik amacın yadsınması; izleyicinin acımasız bir dünya ve kendi yalnızlığının katı gerçekleriyle yüzleştirilmesi. *Balkon* ve *Zenciler* kesinlikle, *Hizmetçiler* ise büyük bir olasılıkla, Absürd tiyatronun örnekleri olarak görülebilir.



5
Harold Pinter: Kesinlikler ve Belirsizlikler

Absürd tiyatronun öncülerinin ayak izlerini takip eden genç oyun yazarları arasında, Beckett'den yirmi dört yaş genç olan Harold Pinter, çağdaş tiyatroda önemli bir konuma ulaşmayı başarmıştır. Onun geçmişi, dramaya önemli katkıları olan Ermeni, Romen, İrlandalı göçmenlerinkinden ve Fransız yeraltı dünyasınınkinden çok değişiktir, ama o da, kendi biçiminde, Doğu Avrupa göçmeni bir aileden geldiği için kalıbı yineler.

Harold Pinter (doğumu 1930), Doğu Londra'da Hackney'de yaşayan Yahudi bir terzinin oğlu, yeni yetmeliğinde küçük dergilere şiir yazmaya başladı, Royal Academy of Dramatic Art ve Central School of Speech and Drama'da oyunculuk eğitimi gördü ve David Baron sahne adını alarak, bir Shakespeare grubuyla İrlanda'yı turlayarak taşra tiyatrolarında zorlu bir yaşama yol açan oyunculuk mesleğine atıldı. Yayımlamadığı, *The Dwarfs* (*Cüceler*) adlı bir romana başladıktan sonra, 1957'de oyun yazmaya başladı. Bristol Üniversitesi drama bölümünde çalışan bir arkadaşına bir oyun projesinden nasıl söz ettiğini kendisi anlatır. Arkadaşı bu düşünceyi öyle sever ki, Pinter'dan oyunu ister ve eğer üniversite

oyunu sahneleyecek olursa bir hafta içinde yazıp göndermesini rica eder. "Ona bunu unutmasını söyledim. Ve sonra oturup dört günde yazdım oyunu. Nasıl olduğunu bilmiyorum, ama yaptım."[1]

Bu hızla yazılan tek perdelik oyun, *Oda* (*The Room* – ilk kez Mayıs 1957'de Bristol Üniversitesinde sahnelendi), Pinter'ın sonraki daha başarılı çalışmalarındaki –günlük konuşmadaki başıbozukluğu ve değişimleri yaratmasının akıl almaz acımasızlıktaki doğruluğu; tehdit, korku ve gizemle yavaş yavaş sokuşturulan genel durum; eylem için bir açıklama ya da güdünün bilinçli atılımı– kişisel biçem ve dilini ve temel konuların çoğunu içermektedir. Oyunun merkezi ve temel şiirsel imgesi olan oda, Pinter'in çalışmasının yinelenen motiflerinden biridir. Kendisinin bir kez söylediği gibi, "Bir odada iki kişi – zamanın büyük bir bölümünde bir odadaki iki insanın bu imgesiyle uğraşıyorum. Sahne perdesi kalkıyor ve ben onu çok etkin bir soru olarak görüyorum: Odadaki bu iki kişiye ne olacak? Birisi kapıyı açıp, içeri girecek mi?" Böylece Pinter'ın tiyatrosunun başlangıç noktası, dramanın temel öğelerinden bazılarına geri dönüştür – yalın, yazınöncesi tiyatronun ilkel bileşimleriyle yaratılan gerilim: Bir sahne, iki kişi, bir kapı; tanımlanmayan bir korku ve beklentinin şiirsel bir imgesi. Bir eleştirmen, odadaki bu iki kişinin neden korktuklarını sorduğunda Pinter, "Açıkça odanın dışında olandan korkuyorlar. Odanın dışında üstlerine gelen bir dünya var, bu korkutucu. Eminim sizi ve beni de korkutuyor,"[3] der.

Bu oyundaki, odada, kocası Bert'in, onu aşırı ilgili bir anne gibi ne kadar pohpohlarsa ve beslerse beslesin kendisiyle konuşmadığı, saf ve yaşlı bir kadın, Rose yaşar. Oda kocaman bir evin içindedir; dışarıda kış ve gece hüküm sürmektedir. Rose odayı tek sığınağı, kötücül bir dünyadaki tek güvenliği olarak görür. Bu oda, der kendi kendine, tam ona göredir. Soğuk ve nemli bodrum katında yaşamak istemez. Oda, bilincimizin, varolma gerçeğimizin doğumdan sonra aşamalı olarak içinden çıktığımız ve ölünce yine içine daldığımız uçsuz bucaksız hiçlik denizinde açtığı küçük ışık ve sıcaklık alanının bir imgesidir. Oda, karanlıktaki bu küçük ışık ve sıcaklık noktası güvenilmez bir basamaktır; Rose oradan çıkarılacağından korkar. Odasının nesnelerin düzeni içindeki yerinden, evle uyum sağlayıp sağlamadığından emin değildir. Ev sahibi yerine koyduğu ama pekâlâ kapıcı da olabilecek Bay Kidd'e, bildiğinden pek emin olmasa da, evde kaç kat olduğunu sorar: "Şey, doğruyu söylemek gerekirse,

1) Harold Pinter, Kenneth Tynan'la Söyleşi, BBC, 28 Ekim 1960.
2) Pinter, Hallam Tennyson'la Söyleşi, BBC, 7 Ağustos 1960.
3) Pinter, Tynan'la Söyleşi.

onları saymıyorum."[1] Bay Kidd yaşlı, bunak, kendi köklerini kesin olarak bilmeyen bir adamdır: "Sanırım annem Yahudiydi. Evet, Yahudi olmasına şaşırmam."[2]

Rose'un kocası ve Bay Kidd dışarı çıkarlar. Rose yalnız kalır. Kapı dışarıda kış ve gece, belirsiz sayıda katıyla evin belirsiz bilinmezliğinin tehlikesine açılmanın tüm tehlikesini üstlenir. Ve Rose sonunda çöpleri atmak için kapıyı açtığında, dışarıda iki kişinin durduğu görülür. Gerçek bir dehşet anı en az araçla çok başarılı bir biçimde yaratılmıştır. Ve yabancılar yalnızca ev sahibini arayan genç bir çift olsa da, dehşet atmosferi korunur. Bir oda aramaktadırlar, bu evde kiralık güzel bir oda olduğunu duymuşlardır. Boş evde dolaşırken karanlık bodrumda, kiralık bir oda olduğunu doğrulayan bir ses duyarlar. Aslına bakılırsa bu 7 numara, Rose'un odasıdır.

Yabancılar ayrılır. Bay Kidd döner. Aşağıda Rose'u görmek isteyen bir adam vardır. Rose'un kocasının gitmesini, günlerdir bodrumda yatarak beklemiştir. Bay Kidd dışarı çıkar. Rose yalnız kalır. Kapı yine adsız tehlikenin odağı olur. Açılır. Kör bir siyahi içeri girer. Adı Riley'dir. Rose'a bir haber getirmiştir: "Baban gelmeni istiyor. Eve gel, Sal."[3] Kadının adının Rose olduğunu biliriz. Ancak Sal diye çağrılmayı yadsımaz. Yalnızca, "Beni bu adla çağırma," der. Bert, Rose'un kocası döner. Bütün ilk perde boyunca konuşmamış olan Bert, şimdi konuşur. "Sorunsuz döndüm." Yine, en basit araçlarla gerçek bir *coup de théâtre* [*beklenmedik olay*] oluşturulur. Bert karanlığın tehlikesinden ve sevgili kamyonetinin onu nasıl geri getirdiğinden söz eder. Derken, siyahi adamı görür. Oturduğu sandalyeyi devirir ve adam devinimsiz kalana dek onu deli gibi döver. Rose gözlerini tırmalar. Kör olur.

Oda, yalnızca Pinter'ın iyice biçimlenmiş biçeminin temel karakteristiklerini göstermez; sergilediği zayıflık ayrıca, kendiliğinden gelen coşkulu ilk girişimde içine düştüğü tuzaklardan kaçınmayı yavaş yavaş nasıl öğrendiğini değerlendirmemizi de sağlar. *Oda*'nın zayıflığı açıkça, bildik unsurlardan kurulu dehşetten kabataslak simgeselliğe, ucuz gizem ve şiddete, atlamasıdır. Kızını çağıran babanın iletisini getiren kör adam, bu neredeyse bir ölüm simgesi parodisinin kıskanç koca tarafından öldürülmesi ve Rose'un kör olması – bütün bunlar, açılış sahnelerinin incelikle örülmüş korkularıyla boy ölçüşemeyen melodramatik araçlardır. Gizem burada beylik bir aldatmadır.

1) Pinter, *The Room, The Birthday Party and Other Plays* içinde (Londra: Methuen, 1960), s. 102.

2) a.g.y., s. 103.

3) a.g.y., s. 118.

Pinter'ın ikinci tek perdelik oyunu hâlâ bu aldatma unsurunu içerir, ancak çok daha incelikli ve nükteli kullanılır. *The Dumb Waiter* (*Gitgel Dolap*)'ta (1957'de yazıldı, ilk kez 21 Ocak 1960'ta Londra'da Hampstead Theatre Club'da sahnelendi), yine iki kişinin olduğu bir oda –ve bilinmeze açılan bir kapı– görürüz. Bu bakımsız bodrum odasındaki iki adam ülkeyi dolaşıp, işverenlerinin kurbanlarını öldürmeleri için gizli bir örgüt tarafından tutulmuş iki kiralık katildir. Ellerine bir adres ve bir anahtar verilip beklemeleri söylenir. Sonunda kurban gelir, onu öldürürler ve kaçarlar. Sonra ne olacağını bilmezler: "Biz gittikten sonra ortalığı kim temizliyor? Merak ediyorum. Temizliği kim yapıyor? Belki de temizlemiyorlar. Belki de onları öylece bırakıyorlar, hıh? Ne dersin?"[1]

Ben ve Gus, iki silahlı adam çok gergindirler. Çay yapmak isterler ama beceremezler. Kibritleri yoktur. Kapının altından gizemli biçimde bir zarf içinde kibrit uzatılır. Fakat gaz ocağına atılacak bir kuruş bile bulamazlar. Zemin kattaki odanın arka tarafında bir servis penceresi, "yiyecek asansörü" vardır – burası bir zamanlar bir restoranın mutfağı olmuş olmalı. Birdenbire bu düzenek çalışmaya başlar; kâğıt parçasına yazılı bir sipariş aşağı gönderilir: "Ağır ateşte pişmiş iki biftek ve patates kızartması. İki irmik tatlısı. Şekersiz iki çay." Kim olduklarının ortaya çıkacağı endişesi içindeki iki silahlı adam, yukarıdan gelen bu gizemli siparişi yerine getirmeye acınası biçimde isteklidirler. Ceplerini ararlar ve bir paket çay, bir şişe süt, bir paket çikolata, bir Eccles pasta, bir paket patates cipsini yukarıya gönderirler. Ama asansör daha fazlasını isteyen siparişlerle geri gelir. Gitgide daha karmaşık isteklerde bulunur. Yunan ve Çin yemekleri. İki adam asansörün yanında bir seslenme borusunu bulur ve Ben yukarıdaki güçlerle ilişki kurar. "Eccles bayat, çikolata erimiş, bisküviler küflü,"[2] dediklerini duyar. Gus bir bardak su almak için dışarı çıktığında, konuşma borusu yine çalışmaya başlar. Ben yukarıdan son emirleri alır. İçeri giren ilk adamı öldüreceklerdir. Bu Gus'dır. Ceketini, yeleğini, tabanca kılıfını ve silahını çıkarmıştır. Bir sonraki kurban Gus'dır.

Gitgel Dolap, Ionesco'nun tragedya ve en gülünç farsının tamamen kaynaştırılması boyutunu kusursuz bir şekilde yerine getirir. Ayrıca, *Oda*'da yalnızca duygusal olarak görülen gizemli doğaüstü bileşimi ek bir güldürü öğesine çevirmekte de başarılıdır: İki ciddi caniyi, "*macaroni pastitsio, ormitha macarounada* ve *char siu* ve fasulye filizleri" istekleriyle bombardıman eden ilahi güçler gösterisi delicesine gülünçtür. Öyleyken

1) Pinter, *The Dumb Waiter, The Birthday Party and Other Plays* içinde, s. 150.
2) a.g.y.

komedyanın temel unsuru, ardında iki adamın artan endişelerinin saklandığı küçük, olağanüstü konuşmalardır. Hangi futbol takımının o cumartesi deplasmanda oynayacağı, "çaydanlığı yakmak" ya da "gazı yakmak" demenin doğru olup olmadığı tartışmaları, akşam gazetesindeki önemsiz haberlerin öylesine tartışılması absürdlükleri içinde son derece doğru, delicesine gülünç ve ürkütücüdür.

Pinter'ın ilk uzun oyunu, *The Birthday Party* (*Doğum Günü Partisi*), ilk kez melodramatik, doğaüstü unsuru atsa da –hiçbir gizem ve dehşet yitimine yol açmaksızın– *Oda* ve *Gitgel Dolap*'taki bazı karakter ve durumları birleştirir. *Oda*'nın güvenli ve sıcak sığınaklığı burada, pasaklı ama anaç bir kadın, önceki oyundaki Rose'un bazı özelliklerini taşıyan Meg tarafından işletilen deniz kıyısındaki bakımsız bir pansiyona dönüşür. Meg'in kocası Petey de neredeyse Rose'un kocası Bert kadar sessizdir. Ama Bert kadar acımasız değildir. Sahildeki şezlongları kiralayan, kibar ve yaşlı bir adamdır. Ben ve Gus, *Gitgel Dolap*'ın iki canisi kötücül bir yabancı çift olarak yine ortaya çıkarlar – kaba ve sessiz bir İrlandalı ve sahte bir *bonhomie** ve laf kalabalığına boğduğu yapay bir bilgeliğe sahip bir Yahudi. Ama şimdi merkezde yeni bir kahraman vardır – Stanley, otuzlarının sonunda, miskin, duygusuz, yıllardır başka müşterisi olmamış Meg'in pansiyonunda kendine nasılsa bir barınak bulmuş bir adam. Meg ona neredeyse ensest ilişki dedirtebilecek bir anaçlıkla davranır. Adamın geçmişi konusunda, bir kez Lower Edmonton'da piyano resitali vermesinin besbelli uydurma öyküsünden başka çok az şey bilinir. "Büyük bir başarıydı bu konser. Ama sonra, ikinci konserinde,

> beni sırtımdan vurdular. Sırtımdan vurdular beni. Her şey düzenlenmişti, her şey ayarlanmıştı. Bir sonraki konserim. Başka bir yerdeydi. Kışın. Çalmak için oraya gittim. Derken, vardığımda salon kapalıydı, pancurlar çekilmişti, kapıcısı bile ortalıkta değildi. Kilitlemişlerdi... Hızlı olmuştu. Hızlı kandırmışlardı beni. Bundan kimin sorumlu olduğunu bilmek isterim... Tamam Jack, anlayabiliyorum.[1]

Stanley bir dünya turunu düşlüyor olsa da, Meg'in deniz kıyısındaki bu bakımsız sığınağında düşman bir dünyadan saklandığı açıktır.

Derken, ilk iki oyunda olduğu gibi, kapı açılır. İki kötücül ziyaretçi, Goldberg ve McCann, Meg'in pansiyonunda bir oda isterler. Kısa zamanda, Stanley'nin peşinde oldukları ortaya çıkar. İhanet ettiği gizli bir örgü-

* *Bonhomie*: Saflık, yürek temizliği.
1) Pinter, *The Birthday Party and Other Plays*, s. 23.

tün casusları mıdırlar? Ya da onu yakalayıp kaçtığı akıl hastanesine geri götürmek için gönderilen hastabakıcılar mı? Ya da bir başka dünyadan gelen casuslar mı – *Oda*'daki kör siyahi adam gibi? Bu sorunun yanıtı hiç verilmez. Onların, doğum günü olmadığında direnen Stanley için bir doğum günü partisi düzenlediklerini ve onu ürkütücü ama absürd bir soru yağmuruna tuttuklarını görürüz:

GOLDBERG : Doğum çarşafını bitlendiriyorsun.
MC CANN : Albigensenist inanca ne diyorsun?
GOLDBERG : Melbourne'daki kriket kalesini kim ıslattı?
MC CANN : Kutsal Oliver Plunkett'a ne diyorsun?
GOLDBERG : Konuş Webber. Tavuk neden karşıya geçti?
STANLEY : Şey yapmak istedi – şey – şey –
MC CANN : Bilmiyor!
GOLDBERG : Tavuk neden karşıya geçti?
STANLEY : Şey için ...
MC CANN : Bilmiyor. Hangisinin önce geldiğini bilmiyor!
GOLDBERG : Hangisi önce geldi?
MC CANN : Tavuk mu? Yumurta mı? Hangisi?
GOLDBERG ve MC CANN: Hangisi önce geldi? Hangisi önce geldi? Hangisi önce geldi?[1]

Doğum Günü Partisi – neler olduğunu anlamayan Meg'in, gülünç biçimde partinin dilberini oynamasıyla; bir sürü ad taşıyora benzeyen Goldberg'in yan kapıdaki aptal sarışını baştan çıkartmaya çalışmasıyla– sonunda bir körebe oyunuyla doruğa erişene dek gelişir. Gözlükleri McCann tarafından gözünden çekilip alınan Stanley gitgide daha isterikleşir, Meg'i boğmaya çalışır ve sonunda iki kötücül yabancı tarafından yukarıya taşınır.

Üçüncü sahnede Goldberg ve McCann büyük, siyah bir arabayla Stanley'yi götürürler. Siyah bir ceket ve çizgili pantolon giymiş, temiz bir yaka, melon bir şapka takmıştır, kırık gözlüklerini elinde taşır ve dilsiz, boş bakışlı bir kuklaya benzer. Meg aşağıya indiğinde, hâlâ harika partiyi düşlemektedir ve neler olduğunu anlamaz.

Doğum Günü Partisi, burjuva casuslarca çizgili pantolon giymeye ve saygın davranmaya zorlanan sanatçı olarak piyanist Stanley ile, konformizm baskılarının bir alegorisi olarak yorumlanmıştır. Öyleyken oyun aynı ölçüde bir ölüm alegorisi olarak da görülebilir – kendisine kurduğu evden, Meg'in anaçlığı ve cinselliğinin sağladığı sevginin sıcaklığından, ona hangisinin önce geldiği, tavuk mu, yumurta mı sorusunu yönelten

1) a.g.y., s. 54-5.

karanlık hiçliğin melekleri tarafından çekilip alınan adam. Ama *Godot'yu Beklerken*'in durumunda olduğu gibi, bütün bu yorumlar asıl noktayı kaçırırlar; bunun gibi bir oyun yalnızca, kendi başına, ilintisi ve doğruluğu hemen görülen bir geçerli şiirsel imge olan bir durumu araştırır.

Yalın biçimde bireyin acınası güvenlik arayışından; gizli korku ve endişelerinden; dünyamızın sıklıkla sahte *saflık* ve yobaz *kötülük* kılığındaki dehşetinden; farklı kavrama düzeylerindeki insanların birbirlerini anlama yoksunluğundan kaynaklanan tragedyadan söz eder. Meg'in sıcaklığı ve sevgisi, onu aptallığı ve şapşallığı yüzünden küçümseyen Stanley'ye ulaşamaz, öte yandan Meg'in kocası Petey'in dili neredeyse ahmaklık derecesinde tutuktur ve böylece apaçık olan sıcaklığı ve şefkati anlatılmamış ve kapalı kalır.

Doğum Günü Partisi gibi bir oyunun genel alegorik yorumu, oyunun bir önyargıyı anlatmak için yazıldığını varsayardı. Pinter vurgulayarak bu biçimde çalıştığını yadsır: "Sanırım herhangi bir soyut düşünceden yola çıkarak yazmaya başlamak olanaksız – benim için kesinlikle böyle... Ben bir oyunu bir durum ve içindeki iki karakterin imgesinden başlatıyorum ve bu insanlar benim için oldukça gerçek kalıyorlar; eğer öyle olmasalar, oyun yazılamazdı."[1]

Pinter'a göre, gerçeklik isteğiyle kendisine esin veren durumların temel saçmalığı arasında bir çelişki yoktur. Ionesco gibi, yaşamı saçmalığı içinde temel olarak gülünç görür – bir ölçüye kadar. "Her şey gülünç; en büyük ciddiyet gülünç; tragedya bile gülünç. Ve sanırım oyunlarımda yapmaya çalıştığım şey yaptıklarımızın, davranış ve konuşma biçimlerimizin absürdlüğünün bu ayrımsanabilir gerçeğine varmak."[2]

İnsan durumunun dehşeti yüzeye çıkana dek her şey gülünçtür: "Tragedya için söylenecek şey *artık gülünç olmamasıdır.* Gülünçtür ve derken artık gülünç olmaz."[3] Yaşam gülünçtür, çünkü keyfidir, Stanley'nin piyanist olarak dünya turuna çıkma düşü gibi, yanılsamalara ve kendini kandırmacalara bağlıdır, çünkü her bireyin kendini abartılı önemseyişi ve yapmacıklığından oluşur. Ama bugünkü dünyamızda, her şey belirsiz ve görecelidir. Kesin bir nokta yoktur; bilinmezle çevriliyiz. Ve "onun bilinmeze yakın olması bizi bir sonraki adıma götürür, bu da benim oyunlarımda oluşan durumdur. Ortalıkta bir tür korku var ve bu korku ve absürdlük birlikte dolaşıyorlar."[4]

1) Pinter, Tynan'la Söyleşi.
2) Pinter, Tennyson'la Söyleşi.
3) a.g.y.
4) a.g.y.

Bizi çevreleyen bilinmezlik alanı kişiliklerin güdülerini ve geçmişlerini içeriyor. Pinter'ın, tiyatroda daha yüksek düzeyde bir gerçeklik ararken, "iyi kurulu oyun"da karşı çıktığı şey kesinlikle, onun her bir karakterin geçmişi ve güdüleri konusunda çok fazla bilgi sağlıyor olmasıdır. Gerçek yaşamda sürekli yakın geçmişlerini, aile ilişkilerini ya da psikolojik güdülerini tümüyle görmezlikten geldiğimiz insanlarla uğraşırız. Onları dramatik bir durumda görüp görmeyeceğimizle ilgileniriz. Konunun ne olduğunu bilmesek bile durup bir sokak kavgasını izlemeye bayılırız. Ancak dramadaki karakterlerin aşırı betimlenmiş bir güdüsüne karşı çıkışta gerçeklik isteğinden daha fazlası vardır. Karmaşık ve psikolojik makyajları çelişkili ve doğrulanamaz olan insanların eylemlerinin ardındaki gerçek güdüyü bilme *olasılığı* sorunu vardır. Pinter'ın oyun yazarı olarak temel endişelerinden biri kesinlikle doğrulama zorluğu ile ilgili olandır. Tek perdelik iki oyununun, Mart 1960'ta Londra Royal Court Theatre'daki gösteriminin programına iliştirdiği bir notta bu sorunu şöyle anlatır:

> Doğrulama isteği anlaşılabilir ancak her zaman yerine getirilemeyebilir. Gerçek olanla gerçek olmayan arasında katı ayrımlar yoktur, doğru ve yanlış arasında da. Bir şeyin ya doğru ya da yanlış olması gerekmez; o şey, aynı anda hem doğru hem de yanlış olabilir. Ne olduğunu ve ne olmakta olduğunu doğrulamanın az sorun yarattığı varsayımını yanlış buluyorum. Sahnede, geçmiş yaşantısı, o andaki davranışı ya da özlemleri ile ilgili inandırıcı bir tartışma ve bilgi sunmayan, güdülerinin anlaşılır bir çözümlemesini de vermeyen bir karakter bütün bunları, korkutacak biçimde, yapabilecek biri kadar meşrudur ve ilgiye değerdir. Deneyim ne kadar şiddetli olursa, söylemi de o kadar az anlaşılır.[1]

Pinter'ın tiyatrosundaki doğrulama sorunu onun dili kullanmasıyla yakından ilgilidir. Pinter'ın duyulagelen konuşmaların saçmalığını yakalayan duyarlı kulağı, onun bütün yinelenişi, kopukluğu, mantık ve gramerden yoksunluğuyla günlük konuşmaları olduğu gibi aktarabilmesini sağlar. Pinter'ın oyunlarındaki diyalog küçük konuşmalardaki *non sequiturs*'un* tümünün bir dökümüdür; insanlar arasındaki düşünme hızındaki farklılıklardan kaynaklanan gecikmiş eylem, etkisini kaydeder; hızlı ve hep iki adım öndeyken yavaş düşünen karakter, sürekli bir önceki soruyu yanıtlamaktadır. Ayrıca dinleme yetersizliğinden kaynaklanan yanlış anlamalar; ağzı daha çok laf yapan karakterin gösteriş olsun diye kullandığı

* *Non sequitur*: İlgisiz, mantığa sığmayan sonuç, konuşulanla ilgisi olmayan söz.

1) *The Room* ve *The Dumb Waiter*'in gösterimi için program notu.

çok heceli sözcükleri anlayamama; yanlış duymalar ve yanlış beklentiler de vardır. Mantıklı gelişme yerine, Pinter'ın diyaloğu sesin duyuya egemen olduğu birleşebilen bir düşünce çizgisi izler. Öyleyken insanın diğerleriyle iletişim kurma yetersizliğini gösteren bir durum sunmaya çalıştığını da yadsır. "İletişim kurmada herhangi bir yetersizliği değil de, iletişimden bilerek kaçış olduğunu duyumsuyorum. İnsanlar arasındaki iletişimin kendisi öyle korkutucu ki bunu yapmak yerine sürekli karmakarışık bir konuşma, ilişkilerinin kökeninde olanın yerine sürekli başka şeylerden konuşma var."[1]

Doğum Günü Partisi Pinter'ın Londra'da profesyonel anlamda sahnelenen ilk oyunuydu (28 Nisan 1958'de Cambridge'te Arts Theatre'da açılış yaptı ve Mayıs'ta Hammersmith'den Lyric'e taşındı). Oyun başlangıçta başarısız oldu, ama öyle kalmadı. Ocak 1959'da Birmingham'da oyunu Pinter'ın kendisi yönetti. Aynı yılın baharında Londra, Canonbury'deki Tower Theatre'da, Tavistock Oyuncuları'nın kusursuz yorumu olağanüstü bir başarı getirdi ve 1960'taki bir televizyon gösterisinde milyonlarca İngiliz tarafından izlendi.

Böyle garip ve zorlayıcı bir oyunun televizyonun büyük izleyici kitlesi üzerindeki etkisi akıl almazdı. İzleyenler bir yandan günlük yaşamlarında alışkın oldukları ucuz ve apaçık nedenlerin yokluğuna öfke duyarlarken, bir yandan da kafaları görünür biçimde karışmıştı. Günlerce otobüslerde ve kantinlerde, oyundan çıldırtıcı ve ama son derece rahatsız edici diye söz eden insanları duymak olasıydı. *Doğum Günü Partisi*, San Francisco'da Oyuncular Topluluğu tarafından sahnelenerek Temmuz 1960'ta ABD'ye ulaştı.

Oyun yazmaya başladığı 1957 yılından bu yana Pinter'ın şaşırtıcı ölçüde zengin çalışmalarının çoğu, radyo ve televizyon için yapıldı. Radyo oyunu *A Slight Ache*'de (ilk kez 29 Temmuz 1959'da BBC'nin Üçüncü Programı'nda yayımlandı) ortamın kısıtlayıcılığını olağanüstü güzel kullanır. Oyundaki üç karakterden yalnızca ikisi konuşur. Üçüncüsü tümüyle sessiz kalır ve böylece bilinmeyenin terörü olarak yerini alır. Yaşlı bir çift, Edward ve Flora, evlerinin arka kapısındaki bir kibrit satıcısının gizemli varlığından tedirgindirler. Haftalardır, hiçbir şey satmadan elindeki tepsiyi tutarak, orada durmaktadır. Sonunda onu evlerine çağırırlar. Ancak ona ne söylerlerse söylesinler, o sessiz kalır. Sanki herhangi bir tepkinin inatçı yokluğunu meydan okuma olarak almış gibi, Edward, adama yaşam öyküsünü anlatmaya başlar. Edward korkmadığını söyler,

1) Pinter, Tynan'la Söyleşi.

ama korkmaktadır, temiz hava almak için bahçeye çıkar. Sessiz ziyaretçiyi bir anılar ve itiraflar seliyle karşı karşıya bırakma sırası şimdi Flora'dadır. Görünür biçimde yaşlı serseriden etkilenerek ve iğrenerek, seksten bile söz eder. "Seni burada tutacağım, korkunç herif ve sana Barnabas diyeceğim." *Doğum Günü Partisi*'ndeki Meg gibi, yaşlı adama karşı Flora'nın tutumu da cinsellik ve anaçlık karışımıdır. Edward deli gibi kıskanmaya başlar. Barnabas'la konuşma sırası onundur. Hâlâ bir tepki alamadığı için görünür biçimde tutarlılığını yitirirken gittikçe daha çok kişiselleşir. Oyun Flora'nın Barnabas'ı eve alıp, Edward'ı göndermesiyle biter: "Edward! Tepsini al!"[1] Serseri ve koca yer değiştirmiştir.

A Slight Ache'deki sessiz kibrit satıcısı ile, sessizliğiyle Bérenger'i konuşma krizlerine ve sonunda çözülmeye götüren, Ionesco'nun Katil kişisi arasında garip bir benzerlik vardır. Burada da, sessiz karakter diğerinin en derinlerdeki duygularını yansıtmanın aracısı olarak iş görür. Edward, düşüncelerini yansıtırken, kendi iç boşluğu ile yüz yüze gelir ve çözülür; öte yandan Flora hâlâ canlı olan cinselliğini yansıtır ve eş değiştirir. Yine de, sessiz kibritçi, Katil'in anlaşılmaz kıkırdamaları kadar bile bir şey söylemediği için, pekâlâ yaşlı insanların düşleminin bir uydurması da olabilir. Radyo dinleyicisi onun gerçek olup olmadığını asla anlayamayacaktır. Ama *A Slight Ache* sahnede gösterildiğinde de etkileyici olmuştur (Arts Theatre, Londra, 18 Ocak 1961).

Giz unsuru, Pinter'ın ikinci radyo oyunu, *A Night Out* (*Gece Çıkışı*, ilk yayımlanışı Mart 1960'ta Üçüncü Program'da; televizyon yorumu ABC televizyonunda Nisan 1960'ta) ve televizyon oyunu *Night School*'da (*Gece Okulu*, ilk kez Associated Rediffusion TV tarafından Temmuz 1960'ta gösterildi) hiç görülmez. Bu iki oyunda da, aşağı yukarı aynı zamanlarda yazdığı kısa skeçlerde olduğu gibi, Pinter insanın durumunun boşluğu ve absürdlüğü duygusunu yaratmak için tümüyle kendi yaşam gerçeğinin söylemine dayanır.

Gece Çıkışı ezilmiş, annesinin eteklerine bağlı Meg'in Stanley'ye, Flora'nın da garip kibrit satıcısına karşı gösterdikleri anaçlık benzeri bir sahiplenicilikle susturulmuş bir memurun, Albert Stokes'un öyküsünü anlatır. Albert bir ofis partisine davet edilmiştir. Annesinden kurtulur ve partiye gider. Ofisteki rakibi onunla konuşmaları için kızları kışkırtarak onu utandırır. Kızların birini "rahatsız" etmekle suçlanır, eve döner, annesi söylenip durunca kendini kaybeder, ona bir şey fırlatır ve onu öldürdüğünü sanarak çıkar. Bir fahişe onu odasına götürür, ama o da

1) Pinter, *A Slight Ache*, Oxford, no. 4, 1960.

halıya kül döktüğü için söylenmeye başlayınca, büyük bir öfke nöbetine tutularak kadını dehşete düşürür; oradan da kaçar. Sabah eve döndüğünde annesini canlı ama onun saldırganlığıyla sinmiş bulur. Dışarıda geçirdiği bu gecede gerçekten özgürlüğünü mü kazanmıştır? Soru yanıtlanmamış kalır.

Gece Çıkışı yalnızca görünürde basittir. Aslında, Albert'in sıkıntısını bir dizi yinelemeler yoluyla anıştırmada son derece incelikli bir yapı kullanmıştır. Fahişe, Albert'e söylenerek, yalnızca annesiyle olan durumunu değil, ona yaklaşarak partide kızlarla yaşadığı utancı da yineler. Böylece fahişeyle olan sahne annesinin oğlu olarak Albert'in çifte sıkıntısında odaklaşır; annesine karşı çıkamaması ve karşı cinse karşı çekingenliği. Fahişenin odasına giderek, hem annesinden hem de partiden kaçar, öyleyken orada kaçtığı şeyler bir kez daha karşısına çıkar.

Televizyon oyunu *Gece Okulu* Pinter'ın bir başka saplantısına döner; insanın dünyadaki yerini gösteren bir simge olarak odası. Postane kasalarından para çaldığı için girdiği cezaevinden çıkan Walter, yaşlı iki teyzesinin odasını kiraladıklarını görür. Odasında şimdi kendine öğretmen diyen ve geceleri sık sık dışarı çıkan –dediğine göre gece okulunda dil derslerine gidiyormuş– bir kızın, Sally'nin yaşıyor olmasından dehşete düşer. Odasından bir şey almaya gittiğinde kızın aslında bir gece kulübünde çalıştığını öğrenir. Sally ile dost olma ve onunla bir ilişki kurup hatta evlenip yatağını geri alma şansı varken, teyzelerinin karanlık işler çeviren işadamı bir arkadaşından onun çalıştığı gece kulübünü araştırmasını ister. İşadamı Solto, kızı bulur, onunla kendisi bir ilişki kurmayı umar ve ağzından onu izlemesini Walter'ın istediğini kaçırır. Solto, Walter'a bilgi verirken kızı bulduğunu saklar. Ama Walter'ın onun kim olduğunu ortaya çıkarmak istediğini bilen kız oradan ayrılır. Yeniden odasına kavuşmayı deliler gibi bekleyen Walter, ona dünyada gerçek bir yer verebilecek olan kızı kazanma fırsatını yitirmiştir. *Gece Okulu* ayrıca doğrulama ve kimlik sorununa da değinir – Sally'yi etkilemek için Walter kendini romantik bir cani olarak göstermiş; Sally bir öğretmen olmaya öykünmüştür. Bu öykünmeler Walter ve Sally'yi gerçek bir ilişki kurmaktan alıkoyar.

İnsanın kendi odası için savaşması Pinter'ın ona izleyici karşısında ilk büyük başarısını getiren, ikinci uzun sahne oyunu *The Caretaker*'ın *(Kapıcı)* da konusudur (ilk kez 27 Nisan 1960'ta Londra, Arts Theatre'da gösterildi). Bu oyun üç perdelik, üç karakteri olan bir oyundur. Söz konusu oda Aston'ın, iyi yürekli ama yarım akıllı otuzlarında bir adamın, oturduğu çürümeye yüz tutmuş bir binadadır. Oyun başladığında Aston gece kalacak bir konuk –Davies adında, çalıştığı kafenin dışındaki bir

kavgadan kurtardığı yaşlı bir serseri– getirmiştir. Davies yalnızca dünyadaki yerini değil –evsizdir– kimliğini de yitirmiştir. Kısa bir süre sonra asıl adı Davies olsa da, yıllardır Jenkins adını kullandığını itiraf eder. Kimliğini kanıtlamak için, gidip kâğıtlarını getirmesi gerekiyordur. Ancak onları yıllar önce Sidcup'ta bir adama bırakmıştır. Sorun Sidcup'a gidememesidir çünkü ayakkabıları yoktur ve hava da bir türlü düzelmemektedir.

Davies kendini beğenmiş, öfkeli, kaçamaklı ve önyargılıdır. Aston ve evin sahibi olan evi onu modern apartman dairelerine çevirmeyi düşleyen küçük kardeşi Mick'le kalabilir. Kendisine kapıcılık teklifi bile yapılır. Ama Davies, iyi yürekli Aston ona bir zamanlar şok tedavisi gördüğünü itiraf edince, denetimi eline geçirmek için iki kardeşi birbirine düşürme isteğine karşı koyamaz. Böylece Davies insan zayıflığının kişileştirilmişidir. Dünyada bir yer edinme gereksinimi acınacak kadar açıktır, ancak bunu elde etmek için gerekli disipline giremediği için doğasına boyun eğdiremez. Mick'in sonunda ona söylediği gibi, "Ne garip bir adamsın sen. Öyle değil misin? Gerçekten de garipsin. Bu eve geldiğinden beri hep sorun çıktı. Doğru söylüyorum. Söylediğin hiçbir şeyi ciddiye alamıyorum. Söylediğin her sözcük bir sürü değişik yoruma açık. Söylediklerinin çoğu yalan. Düşünüyorum da, yabanıl bir hayvandan başka bir şey değilsin. Barbarsın."[1]

Davies'in yeni bir şans verilmesi için boşuna yalvardığı son sahnenin, neredeyse dayanılmaz ölçüde trajik olması Pinter'ın bir oyun yazarı olarak gücünün ölçütüdür. Davies'in aşağılık güvenilmezliği gösterildikten sonra, kendisine kardeşler tarafından önerilen, dünyası olabilecek eski odadan atılması neredeyse Adem'in Cennet'ten kovulmasının evrensel boyutlarını taşır. Davies'in yalan söylemesi, direngenliği, kendini üstün duruma getirecek hiçbir fırsatı kaçırmaması, aslına bakılırsa, insanlığın ilk günahlarıdır gurur, alçakgönüllü olmamak, kendi yanlışlarına gözünü kapatmak.

Kapıcı, Pinter'ın ilk oyunlarında şiirsel bir ürkü yaratmak için kullandığı bu evrensel ve tragedya niteliğini hiçbir giz ve şiddet kurnazlığına kalkışmadan başarır. Davies'in Sidcup'a olanaksız yolculuk masalı bile katı bir gerçeklik sınırları içinde kalır. Yalnızca, Davies açısından, bir kendini kandırma ve abartılı kaçınma biçimi sunar. Bunu herkes görebilir ama Davies uyuşukluğunu ve kendine yardım etmedeki yetersizliğini, usa vurulduğunda, kendisinden başka kimseyi kandırmadığını ayrımsayamayacak kadar kendini beğenmiş biridir.

1) Pinter, *Caretaker* (Londra: Methuen, 1960), s. 77.

Pinter başlangıçta oyuna şiddet koymayı istediğini açıklar:

İlk düşünce ... oyunu ... serserinin vahşice ölümüyle bitirmekti ... Birden bunun gerekli olmadığı dank etti kafama. Ve bu oyunda ... *geliştiğimi*, kabare numaralarını, karartmaları ve karanlıktaki çığlıkları daha önce kullanmaktan zevk aldığım ölçüde kullanmaya gerek duymadığımı sanıyorum. Bu tür bir şeye başvurmadan, bir insan durumu ile uğraşabileceğimi duyabiliyorum... Bu oyun yalnızca... üç belli kişiyle... ilgili... sırası gelmişken söyleyeyim... bu oyunu simge olarak değil, belli bir insanlık durumu olarak görüyorum.[1]

Kapıcı genellikle oldukça eğlencelidir ve oyunun uzun zaman gösterimde kalması Pinter'ın altsınıfın konuşmasını çok etkili aktarışına bazı bölgelerde halkın gülmesine bağlanmıştır. Londra *Sunday Times*'a yazdığı bir mektupta Pinter bu konuyu ele alır ve oyundaki tragedya ve fars arasındaki ilişki üzerine kendi düşüncelerini açıklığa kavuşturur:

Absürdün bir unsuru, sanırım, *Kapıcı*'nın özelliklerinden biri, ama aynı zamanda onun yalnızca gülünesi bir fars olmasını da istemedim. Başka sorunlar söz konusu olsaydı, oyun yazılmayacaktı. İzleyicinin tepkisi öngörülemez ve kimse de böyle olmasını istemezdi; bu tepkiyi çözümlemek de kolay değildir. Ama komik ve trajik olanın birbiriyle örüldüğü yerde izleyicilerden belli bir grup, her zaman diğerine karşı çıkarak komik olanı vurgulayacaktır, çünkü böyle yaparak diğerinin varlığının silinmesini usa yatkın biçime açıklamış olur ... Bu körükörüne gülmenin olduğu yerde, onun eğlenenler açısından kişiliklerin neşeli bir koruyuculuğunu gösterdiğini ve böylece katılımdan kaçınıldığını duyuyorum ... Bana sorulursa *Kapıcı* bir noktaya kadar eğlenceli. Bu noktanın ötesinde eğlenceli olmaktan çıkıyor ve ben de onu bu nokta yüzünden yazdım.[2]

Aslında, *Kapıcı*'da gerçekten şiirsel bölümler vardır – Aston'un şok tedavisi konusundaki konuşması, ya da Mick'in günümüz marka adlarını dileklerin gerçekleştiği düşsel bir dünyaya taşıdığı, eski evi yeniden döşeme planları:

Soluk beyaz tüylü bir halı, tik ağacı kaplama bir masa, mat siyah çekmeceli büfe, minderli yuvarlak arkalıklı sandalyeler, yulaf rengi kadife koltuklar, oturacak yeri deniz otlarıyla örülü kayın ağacından bir şezlong, ısıya dayanıklı üstü beyaz sehpa, beyaz karolar...[3]

1) Pinter, Tynan'la Söyleşi.
2) *Sunday Times*, Londra, 14 Ağustos 1960.
3) *The Caretaker*, s. 63.

Pinter varaklı plastik ve onarım gereçlerinin kullanılabileceğini gören ilk şairlerdendir. Mick'in kardeşi, Aston, tipik bir yirminci yüzyıl insanı, elinden her türlü iş gelen becerikli biridir. Elinde hep onarmakta olduğu elektrikli bir alet vardır. Ve o da, daha yavaş olarak, teknik konuşmadan ortaya şiirsel bir şeyler çıkarır:

DAVIES	: Peki şu ne, tam olarak ne?
ASTON	: Oyma testeresi mi? Şey, kıl testeresiyle aynı aileden ancak başka bir şeye bağlanıyor bu. Taşınabilir bir matkaba iliştirmek gerekiyor.
DAVIES	: Doğru ya. Çok yararlı şeyler.
ASTON	: Öyle, evet.
DAVIES	: Peki ya kollu testere?
ASTON	: Mmm, bende bunlardan bir tane var, aslına bakarsan.
DAVIES	: Çok yararlı şeyler.
ASTON	: Evet ... maymuncuk da öyle ...[1]

Kapıcı'nın uzun süre gösterimi sırasındaki izleyici kahkahaları kesinlikle yalnızca tepeden bakan kahkahalar değildi. Onlar tanıma kahkahalarıydı da aynı zamanda. Tiyatro izleyicisinin kendi konuşması ve düşünceleriyle karşılaşması, bunlar ilkel olanın saçmalığını, birçoğumuzun bunları adlandırmaktan ve böylece kendimizi çevrelediğimiz sersemletici araç çokluğunda ustalaşmaktan aldığı büyülü doyumu ortaya çıkarmak için abartılmış ve artırılmış olsa bile, çok sık rastlanan bir şey değildir. Gitgide anlamdan yoksunlaşan bir dünyada gereksiz bilgi ya da alanlarda uzmanlaşmada kaçış ararız. Bir elektrikli cihazda ustalaşmaya çalışarak, Aston gerçek içinde kendine bir yer aramaktadır. Şok tedavisi görmesine sebep olan çöküntüsü gerçekle ve diğer insanlarla ilişki kurma yokluğuna bağlıydı: "Her zaman dinlerlerdi. Ne söylediğimi anladıklarını ... sanıyordum. Diyeceğim, onlarla konuşuyordum. Çok fazla konuştum. Bu yanlıştı."[2]

Sanrılardan yakındığı için, nesneleri garip bir durulukla görebildiğini duyumsadığı için, akıl hastanesinin dehşetiyle karşılaşmıştı. Bu duru görme niteliğini korumaya çalıştı, annesine yalvardı, "ama o, onlara izin veren kâğıdı imzaladı, anlıyor musunuz?" Aston, toplumun yasal kâğıtlar ve bürokrasi düzeneğinin altında ezilen şairdir. Sanrıları, duru görüleri, beyninden silindiğinden, Aston, varsıl toplumumuzun birçok yurttaşının yaşamdan elde edebildiği şiiri alması gibi, evde ufak tefek onarımlar yaparak doyum aramaya indirgenir: "Böylece dekorasyon işine

1) a.g.y., s. 25
2) a.g.y., s. 57.

başlamaya karar verdim, bu odaya geldim ve barakam için odun toplamakla kalmayıp, bir gün dairede ya da evde gerekli olabileceğini sandığım bütün bu ıvır zıvırı da toplamaya başladım."[1]

Radyo oyunu *Cüceler*'de (ilk kez 2 Aralık 1960'ta Üçüncü Program'da yayımlandı), Pinter Aston'un yaşantısını genişletir. *Cüceler*'in başkişisi Len de sanrılardan yakınır – kendini, fare eti lokmalarıyla beslediği bir cüceler çetesinin parçası olarak görür. Bu cücelerden korkar, onlar için çalışmak zorunda olmaktan nefret eder, yine de düş dünyası yok olurken, onların pislik içindeki bahçelerinin sıcaklığından ve sevimli çöplüğünden yoksun olmayı bir kayıp olarak duyumsar:

> Beni bir kuruşsuz bıraktılar. Ve şimdi kocaman gözlü bir yavru hayvan postunun üstüne bağdaş kurarak ateşin yanına yerleştiler. Bu savunulamaz. Yüzüstü bırakıldım. Bayat bir parça sosis, bir dilim domuz eti, bir lahana yaprağı bile yok, ne de küflü bir salam dilimi, gün boyu eski öyküler anlattığımız günlerde bana fırlattıkları gibi. ... Şimdi her şey çıplak. Her şey temiz. Her şey pırıl pırıl. Bir çimenlik var. Bir çalı var. Bir çiçek var.[2]

Len'in odasını işgal eden ve her biri onu diğerine karşı kışkırtmaya çalışan iki arkadaşı vardır; Pete ve Mark. Len'in odası, ondaki gerçeklik duygusu gibi, sürekli değişimle karşı karşıyadır: "İçinde yaşadığımız odalar... açık ya da kapalı... Göremiyor musunuz? Kendi kendilerine biçim değiştiriyorlar. Biraz tutarlı olsalar söyleyecek bir şeyim olmaz. Ama olmuyorlar. Ve inandırıldığım kısıtlamaların, sınırların doğal olduğunu söyleyemem."[3]

Pinter'ın yayımlanmamış romanına dayanan *Cüceler*, izleksiz bir oyundur; gerçek ve düş konuları üzerine bir çeşitlemeler dizisidir. Pete'in Len'e söylediği gibi, "Deneyimin kavranması görünür biçimde, ayırt etmeye dayanmalıdır, değerli olması düşünülüyorsa. Sende olmayan bu. Kokladığın ve onu sandığın şey arasında bir uzaklığı nasıl koruyacağın konusunda hiçbir düşüncen yok ... Bütün gün burnunu bacaklarının arasına kıstırıp yürürsen, bir şeyi nasıl değerlendirirsin, doğruluğunu görmeyi nasıl umabilirsin?"[4] Ve yine de, gerçek için bu savı ortaya atan Pete, Len'e kendi düşlerinden birini –metroda bir panik sırasında insanların yüzlerinin sıyrılıp çıkması– anlatarak konuşmasını sürdürür.

Cüceler, dışadönük yalınlığına ve Pinter'ın önceki kurnazlıklarını ve aldatmacalarını içermemesine karşın karmaşık ve zor bir oyundur. Ayrıca

1) a.g.y., s. 60.
2) Pinter, *Cüceler*, *A Slight Ache and Other Plays* içinde (Londra: Methuen, 1961), s. 116.
3) a.g.y., s. 97.
4) a.g.y., s. 99.

en kişisel söylemlerinden de biridir. Len'in cüceler dünyası Aston'un ya da *Doğum Günü Partisi*'ndeki Stanley'nin dünyasıdır. Her üçü de aynı ortak deneyimi taşır – kendi kişisel görülerinin tadını çıkardıkları, bakımsız ama sevimli, özel dünyalarından kovulmuşlardır. Stanley son derece alegorik olayların orta yerinde, zor kullanılarak götürülür; Aston ve Len aynı zamanda yaşamlarının bir boyutunun yitimi de olan –düşsel ya da şiirsel boyutunun, bildik, her günkü dünyanın görünen yüzünün ardına bakabilme becerisini– bir iyileşme sürecinde görülerini yitirirler.

The Collection'da (*Koleksiyon*, önce televizyon için yazıldı ve ilk kez Associated Rediffusion TV tarafından 11 Mayıs 1961'de yayımlandı, daha sonra sahneye uyarlanıp Royal Shakespeare Company tarafından 18 Haziran 1962'de Aldwych Theatre'da gösterimi yapıldı) Pinter, doğrulama sorununa döner. Harry, varlıklı, eşcinsel bir kumaş tasarımcısı, "keşfettiği" ve arkadaş olduğu genç bir adam olan, Bill ile yaşamaktadır. Kendisi de kumaş işinde olan James, Bill'i birlikte kuzeye, Leeds'e mevsimin giyim koleksiyonunu görmeye gittikleri zaman karısı Stella'yı baştan çıkartıp geceyi onunla geçirmekle suçlar. James'in öyküsü doğru olabilir mi? Ya da Stella bu olayı yalnızca kocasını kıskandırmak için mi uydurmuştur? Ya da Bill Harry'nin ve eşcinselliğinin onu kapattığı bu büyülü halkadan kurtulmaya mı çalışmaktadır? Pinter'ın kendisi yanıtı vermez, belki de veremez. Ancak, üç adam arasındaki söz düellosundan ortaya, James'in yani kocanın da pekâlâ eşcinsel eğilimleri olabileceği çıkar. Bill'e karısını baştan çıkaran biriyle uğraşan bir adamın normal ilgisinden çok daha fazlasını gösterir. Ve Harry, Bill'in yaşlı koruyucusu, Bill'i aldatılan koca James'ten daha çok kıskanır. Televizyon yorumunda, eylem James ve Stella'nın dairesinden, Harry ve Bill'in evlerine taşınmıştır, sahne yorumunda her iki mekân da ikiye ayrılmış bir sahnede görülür. Böylece oyun boyunca Stella'yı, divanında, çoğu kez yalnız ve terk edilmiş, kedisini okşayarak otururken görebiliriz. Ve burada, gösteride çok güçlü ortaya çıkan –ve belki de yalnızca metni okumakla gözden kaçabilecek olan– bir şey de oyunun, erkeklerin birbirlerine, karşı cinsten daha fazla ilgi duyma eğiliminde oldukları bir dünyada kadının tragedyasını gözler önüne sermesidir. Pinter *Koleksiyon*'la, altsınıf lehçelerinin ötesine uzanan dil ustalığını da kanıtlar; bu, işadamları toplumuyla, aşağı yukarı "sanatçı" kesim arasında bir yerlerdeki orta sınıfın dünyasıdır ve Pinter toplumun tümüyle farklı bir kesiminin diliyle ilk oyunlarındaki kadar çarpıcı etkiler yaratmayı kusursuz başarır.

Televizyon oyunu *The Lover*'da (*Âşık*, ilk kez Associated Rediffusion TV tarafından 28 Mart 1963'te Londra'da yayımlandı, *Cüceler*'in sahne

yorumuyla birlikte Londra, Arts Theatre'da 18 Eylül 1963'te sahneye kondu) yine bir orta sınıf, varoş ortamına gireriz. Richard ve Sarah, varoşta yaşayan bir çifttir, koca haftanın her iş günü trenle Londra'ya gider. Koca sabahları giderken karısına, öğleden sonra âşığını bekleyip beklemediğini sorar. O da beklediğini söyler. Koca onaylayarak başını sallar ve gider. Akşam döndüğünde karısına laf arasında, âşığıyla iyi zaman geçirip geçirmediğini sorar, o da yine öylesine, Richard aynı ilgisizlikle düzenli olarak bir fahişeye gittiğini itiraf ederken, adamın ziyaretini anlatır. Sonra bir başka öğleden sonra Sarah'nın sevgilisinin gelişine hazırlanışını izleriz. Dar bir elbise giyer. Sonunda âşık gelir: Kocasıdır ve o da gösterişli biçimde giyinmiştir. Onu şimdi Max diye çağırır. Aslında bu çift romantik biçimde, sadist bir baştan çıkarıcı ile fettan bir fahişe kılığında düş dünyalarını oynamaktadırlar. Ama oyun çözüldükçe, kişiliklerinin iki yönünü, iki benliği birbirinden ayrı tutmanın olanaksızlığıyla yüz yüze gelirler; ve sonunda düş kişileri tümüyle denetimi ele almak üzereymiş gibi görünür.

Âşık'ta gerçekliğin ve dileğin yerine geldiği düşlem konusu, yine de yüreklilikle ve neredeyse apaçık söylenir. Üçüncü uzun oyunu, *The Homecoming*'de *(Yuvaya Dönüş)* Pinter iki düzeyi, şaşırtıcı ölçüde çelişen bir bütünde kaynaştırır. *Yuvaya Dönüş* (ilk kez Royal Shakespeare Company tarafından Aldwych Theatre'da 3 Haziran 1965'te sahneye konmuştur) izleyicilerden bazılarını büyük ölçüde şaşkınlığa uğratmıştır. Ve öyleyken onu anlamanın anahtarı yeterince basittir: Oyun, gerçek (ya da en azından gerçekçi biçimde açıklanabilir), aynı zamanda düşlem, dileklerin yerine geldiği düş de olabilecek bir gerçek olaylar dizisi sunar. Oyun her iki düzeyde de anlam taşır. Ama şiirsel gücü onların arasındaki çelişkide yatar. Emekli bir kasap olan Max, Kuzey Londra'da iki oğluyla birlikte yaşamaktadır: Gösteriş meraklısı, uyanık ve oyunun başında ne iş yaptığı belli olmayan Lenny ve güçlü kuvvetli, yavaş kavrayan, boksör Joey. Evde ayrıca, konuşmalarından, evin şimdi ölmüş bulunan annesi Jessie'nin bir zamanlar, MacGregor adındaki bir aileden olan dostuyla ilişki kurmuş olabileceğini ortaya çıkaran yaşlı bir amca, taksi şoförü Sam de, vardır. Eve birdenbire karısı Ruth'la birlikte Max'in en büyük oğlu Teddy gelir. Teddy uzun zamandır Londra'dan uzaktadır. Şimdi üniversitede felsefe dersi verdiği Amerika'ya gitmiştir. Ruth da İngilizdir. Teddy onunla tam Amerika'ya gitmeden önce evlenmiştir, fakat ailenin onunla hiç tanışma fırsatı olmamıştır. Ruth'un ardında, Amerika'da bıraktığı üç oğlu vardır. Ruth iki oğul, Lenny ve Joey ile cinsel ilişkiye girer ve yavaş yavaş, Lenny'nin yaşamını profesyonel kadın satıcılığından kazandığı ortaya

çıkar. Bunu izleyen günlerde, Lenny çekinmeden, Ruth'a evde kalmasını ve onu bir fahişe olarak pazarlayacağını söyler. Ruth bu öneriyi çekinmeden kabul eder. Kocası Teddy de onaylar ve Amerika'ya, oğullarının yanına döner. Yaşlı Sam bir kalp krizi geçirir ve oğlanların annesinin bir keresinde taksisinin arka koltuğunda MacGregor ile seviştiğini açıklar. Ve yaşlı baba Max, dağıttığı cinsellikten bir parça dilenerek Ruth'a yalvarıp yakarır.

Lenny'nin Ruth'a önerisi ve kocanın onu bir orospu olarak sessizce kabullenişi (Richard'ın karısının romantik "âşığını" soğukkanlılıkla kabul edişine çok benzer), oyunda gerçek bir ortamda olanaksız görünecek tek unsurlardır. Ancak Pinter'ın oyunları için derli toplu bir yorum ve karakterleri için de ayrıntılı güdüler sunmaya karşı çıktığı bilindiğinden, son derece akılcı bir açıklama bulabilmemiz gerekir; ve aslına bakılırsa Ruth için oyunda söylenenlerden (eskiden çıplak modellik yapıyordu), Teddy onunla tanışıp evlenmeden önce pekâlâ fahişelik ya da ona yakın bir iş yapmış olabileceği gayet açıktır. Eğer Amerika'da saygın bir yaşama ayak uydurmadıysa (açıkça gösterildiği gibi, seks düşkünü olduğundan) zavallı Teddy'yi kampüs içinde epey utandırmış olmalıydı. Dönüşlerinde Londra'ya Teddy'nin ailesini ziyarete geldikleri Venedik gezisi, evliliği kurtarmak için son bir çare de olabilirdi. İşe yaramadığı kesindi. Bu yüzden karısından kurtulmakla Teddy gerçekten rahatlamış olabilir. Ve eğer Jessie, oğlanların annesi de, Sam'in ipuçlarından anlaşıldığı gibi, bir fahişe, ya da yarı-fahişe idiyse, Teddy o zaman, ailenin diğer üyeleri gibi böyle şeylerin serinkanlılıkla, bir iş gibi görülmesine alışkın olabilirdi. Böylece, yeni duruma şaşırmayışı ve onu serinkanlılıkla kabullenişi epeyce doğal karşılanabilirdi.

Oyunun gerçekçi düzeyinden yeterince söz ettik. Düşlem ve dileklerin gerçekleşmesi düzeyinde *Yuvaya Dönüş*, bana oğulların annelerini cinsellikle kazanma ve babalarını bozguna uğratma düşlerini temsil ediyor görünmektedir. Max ve Teddy'nin (büyük kardeş – çoğu kez babanın yerini dolduran) baba kişiliğinin görüntüleri olması yeterince açıktır. Max, bunak yaşlılığın daha gülünç yönlerini, Teddy –filozof– babanın üstün aydın istemlerini göstermektedir. Ama eğer böyleyse, o zaman Teddy'nin karısı Ruth da annenin kopyası olur. Oğulların ona duydukları istek ve isteğin yerine getirildiği düşsel rahatlık da bu yüzdendir. Ve Max'ın Ruth'a bir parça cinsellik için son yalvarışı da oğulların Oidipus düşlerini tamamlar: Baba va oğul rolleri şimdi tersine dönmüştür, oğullar şimdi annenin cinselliğinin gururlu sahibidir ve baba ondan, bunu yalvararak istemeye indirgenmiştir.

Eğer *Âşık*'taki Richard, saygıdeğer karısına bir orospu gibi davranmak istiyorsa, aynı zamanda anne ve fahişe olarak dişil arketipin arasındaki ikiliğin (dichotomy) de altını çizmektedir. Jessie, *Yuvaya Dönüş*'teki anne, MacGregor ile çapkınlık yapmakla suçlanır. Başka bir deyişle, anneyi özleyen oğlanlar onun, dağıttığı cinselliğin istendiğinde alınabileceği bir fahişeye dönüşmesini düşlerler. Keşke anne bir fahişe olsaydı, onu saran tabular nasıl kolay kırılabilirdi!

Yuvaya Dönüş'ün olumlu yönünden bakıldığında Pinter'ın önceki oyunlarına epey ışık tuttuğu görülür. *Doğum Günü Partisi*'ndeki Stanley, bir anne figürünün sevgisinde sığınak bulan, bu sığınaktan babanın casuslarınca kabaca kovulan bir oğul olarak görülebilir: Goldberg kesinlikle bir baba figürüdür ve yine bir yarı-fahişeyle, Lulu ile eğlenirken gösterilir. *Kapıcı*'nın karakterleriyle *Yuvaya Dönüş*'ünküler arasındaki bağlantı daha da çarpıcıdır. Davies, sızlanıp duran taşkın Max'e, kadın satıcısı Lenny, Mick'e ve saf dev Joey de Aston'a karşılıktır. *Kapıcı*, –birçok şeyin yanı sıra– oğulların babayı evlerinden kovmalarıyla ilgili bir düş olarak görülebilir. *Yuvaya Dönüş*'te anne figürü yine ortaya çıkar ve böylece *Kapıcı*'da oğulların baba figürüne duydukları nefret ve tiksintiyi de açıklamış olur. Baba figürü *Doğum Günü Partisi*'nde hep kazanır; *Kapıcı*'nın sonunda kovulmak üzeredir. *Yuvaya Dönüş*'te bozgunu tamamlanır, aşağılanması ayrıntılarıyla gösterilir.

Televizyon oyunu *Tea Party* (*Çay Partisi*, BBC tarafından 1965'te yayınlamdı) çok daha bildik bir konuyla ilgilenir. Kahramanı, kendisini aşağı gördüğü üst sınıftan biriyle evli, varlıklı bir temizlik malzemesi imalatçısıdır. Karısına karşı duyduğu aşağılık kompleksi onu sekreteri için kösnül duygular yaşamaya iter. Ofisinde, karısının ve bacanağının, kahramanımızın sekreteri ve proleter ailesiyle tartıştığı bir çay partisinde, gerilim dayanamayacağı kadar büyür ve bitkin, felç olmuş ve kör, koltuğuna çöker.

Bir diğer televizyon oyunu, BBC tarafından 1967'de yayımlanan *The Basement*'ın (*Bodrum*), aslında Beckett'in *Film*'ini yazdığı Grove Press tarafından başlatılan film tasarısının bir bölümünü oluşturması düşünülmüştü. Bu tasarıda adı *The Compartment*'dı. Bu *karmaşık senaryo* (*intriguing script*) Pinter'ın en sevdiği kavram, ele geçirilip savunulacak bir yer olarak odanın çevresindeki özgür imgeler birliğidir. Bodrum'daki odanın sahibini, yakınlık görür görmez dışarıda yağmurda bekleyen kız arkadaşını da içeri getiren ve onunla yatan bir eski arkadaşı ziyaret eder. Bunu, iki adam, Law ve Stott arasında kızın, Jane, ilgisi için süregelen savaşı gösteren bir imgeler dizisi izler. Yarışmanın görüntüsü değiştikçe, oda da kişilik

ve eşya değiştirir. Sonunda Law odayı yitirmiş ama kızı kazanmıştır. Şimdi kız arkadaşıyla dışarıda sel gibi akan yağmurda durur. Stott ise rahat, sıcak, içeride oturmaktadır, zil çaldığında eski arkadaşını içeriye buyur etmek için yerinden kalkar ... ve aynı öykü yeniden başlar, roller değişmiş olarak ... Televizyon izleyicisi eylemin gerçek mi yoksa düş mü olduğuna karar vermenin güçlüğüyle şaşkına dönmüştü. Aslında, Pinter'ın amacının, tek bir arketipal durumun tüm olasılıklarının neredeyse soyut bir düşlemini, yazarın kendi usundaki bir değişimi yaratmak olduğu ortadadır.

Bunu izleyen iki kısa oyun, *Landscape* (*Manzara*, 1968) ve *Silence* (*Sessizlik*, 1969), insan kişiliğinin kaçamaklığı konusunu genişletmiştir; *Manzara*'da Beth ve Duff, orta yaşlı bir çift, belki de uşak-şoför ve hizmetçi olarak çalıştıkları büyük bir kır evinin mutfağında otururlar. Beth kendini tümüyle dış dünyadan çekmiştir – söylediğini duyduğumuz şeyler yalnızca usundan geçenlerdir; Duff ise, başarısız biçimde, onunla iletişim kurmaya çalışır. Oyunun başlığındaki "manzara" Beth'in anılarındadır, adı bilinmeyen bir adamla deniz kıyısında bir sevişme sahnesi, sevecenlik ve duyarlılıkla anımsanır. Öte yandan Duff, en kaba dille konuşan, aşağılık, orta yaşlı bir zorbadır ve geçmişte karısını aldattığına değinilir. Oyun Beth'in neden kendini soyutladığı sorusunu ortaya atar; Duff'ın aldatması yüzünden mi? Yoksa işverenlerinin, şimdi orada olmayan belki de ölmüş Bay Sykes'ın âşığı mıydı? Beth'in anılarındaki âşığı Bay Sykes mıydı? Ya da şimdi adi bir zalime dönüşmüş olan Duff mıydı? Belki. Ama oyunun büyüsü kesinlikle bu soruların açık kalmasında yatar. *Sessizlik*, bir kız ve iki sevgilisinin geçmişi anımsamalarıyla aynı konunun bir çeşitlemesidir. Bu oyunların biçimi Pinter'ın önceki yapıtlarından daha durgundur. Kişiler oyun boyunca neredeyse hep otururlar, drama tümüyle dilde, iç durumların çağırmasında yatmaktadır.

Pinter'ın bir sonraki uzun oyunu *Old Times*'ta (*Eski Günler*, 1971), *Manzara* ve *Sessizlik*'teki belirsizlik ve durgunluk daha da geliştirilir ve kusursuz bir etki yaratacak biçimde kullanılır. Burada, iki kadın arasındaki bir adam, sonunda bellek sorununa gelip dayanan gizemli ve anlaşılmaz bir olayın içindedirler: Deeley, Kate'le evli orta yaşlı bir aydındır (film ya da televizyon yönetmeni olduğunu öne sürer). Perde açıldığında bu çift, Kate'in yirmi yıl önce, 1940'larda Londra'dan arkadaşı olan ve o zamandan beri görmediği Anna'nın yakındaki ziyaretini tartışmaktadır. Anna'nın ziyareti ile ilgili tartışmayı izlerken, pencerenin kenarında devinimsiz duran Anna'yı da görebiliriz. Gerçekten orada mıdır? Yoksa yalnızca çiftin düşlerinin bir yansıması mıdır? Birden orada olur ve yavaş yavaş Deeley ile Anna arasında Kate'i ve sevgisini sahiplenme düellosuna

dönüşen konuşmaya katılır. Düello yirmi yıl öncesinin çelişkili anılarıyla yapılır. Ve sonunda, Deeley, iki kadın arasında ağlarken görülür. Lezbiyen sevgililer oldukları açıktır, en azından Deeley'nin kafasında. Ve oyun gerçeğin üç düzeyi arasında asılı kalır: Deeley'nin Anna gelince olabilecekler konusundaki korkularından fazlasını göstermeyebilir; öte yandan Anna'nın ziyaretinin güncel seyrini tanımlıyor da olabilir, ki bu durumda Anna'nın baştaki gizemli varlığı yalnızca dramatik bir simge olabilir; ya da Anna perde kalktığında *gerçekten* var olabilir, ki bu durumda eylem erotik bir ayin ya da *Âşık*'ın satırlarındaki *menage a trois** arasında bir uydurma olabilir. Bu üç seçeneğin bir arada olma olasılığı, aynı zamanda çok eğlenceli de olan oyuna, kalıcı etkisini vermektedir.

Gerçek ya da öykünülmüş anıların düellosu Pinter'ın bir sonraki uzun oyunu, *No Man's Land* (*Issız Topraklar*, 1974)'in de merkezinde yer alıyor. Burada *Kapıcı*'daki durum toplumsal olarak daha yüksek bir ortama taşınır. Ünlü bir yazar, Hirst, Hampstead Heath'de bulduğu yaşlı, düşkün bir aydını, Spooner'ı, büyük ve zarif evinde kendisiyle bir içki içmeye çağırır. Spooner, başlangıçta yalnız ve dost arar görünen Hirst'le bir yuva bulma fırsatı yakaladığını görür. Bu umutlar, evde hizmetçi gibi görünen, ama aynı zamanda efendilerinin gardiyanı ya da hastabakıcısı rolünü de oynayan ve ona zaman zaman kendi hizmetçileriymiş gibi davranan altsınıftan iki adamın, Briggs ve Foster'ın ortaya çıkmasıyla tehlikeye düşer. Oyun, Spooner'ın çok istediği sığınağından kovulmak üzere olmasıyla, *Kapıcı* gibi, biter. Ama bu olayla, Hirst'in garip ev düzeninin kapalı döngüsünden çıkmak için göstereceği son çabanın ancak bu olabileceği yaşamında bir dönüm noktası olduğu da ortaya konulur, çünkü son sahnede iki hizmetçi neredeyse bir mezara gömme törenini, onun yaşam ve ölüm arasındaki *belirsiz alana* (*no-mans-land!*) girmesini gösteren bir bitişi canlandırır.

Betrayal'da (*Aldatma*, 1978) Pinter, yine iki adamın paylaşamadığı bir kadın ile erotik üçgen konusuna döner. Bu, bir aldatma öyküsünün, ilişkinin bitişiyle başlayıp on yıl öncesine giderek, başlangıcını ve gelişmesini izleyerek, geriye dönük anlatılmasıdır. Ustalıkla tasarlanmış bu oyunun ortaya attığı soru şudur: Kadın kimi aldatmıştır? Kocasını mı yoksa, ilişkilerinin son yıllarında kocasının, en iyi dostunun aralarındaki ilişkiyi bildiğini söylemediği âşığını mı?

Pinter'ın bir senaryo yazarı olarak sinema çalışmalarından da söz etmeye değerdir. O burada, diğer yazarların konularını uyarlamayı ve son derece profesyonel dürüst bir usta rolünü oynamayı yeğler. Ne ki,

* *Menage a trois*: Üç düzey

onun özgün niteliğinin çoğu o alandadır ve özellikle de, duyarlılığı Pinter'ın keskin, eliptik biçemine, suskunluklarına ve duruşlarına uyan bir film yapımcısı olan Joseph Losey tarafından yapılan filmleri zenginleştirir. Pinter'ın senaryosunu yazdığı diğer filmler, Clive Donner tarafından yönetilip, aslına bağlı olarak perdeye aktarılan *Kapıcı*, *The Pumpkin Eater* (Penelope Mortimer'in bir romanından) *The Quiller Memorandum* (Donald Hall'ın bir gerilim öyküsüne dayanır), *The Go-Between* (L.P. Hartley'nin romanından, Joseph Losey yönetti) ve *The Last Tycoon*'dur (Scott Fitzgerald'ın romanından). Aidan Higgins'in romanı *Langrishe*'e dayalı senaryo *Go Down* Pinter tarafından bir televizyon oyununa dönüştürülmüş ve Proust'un büyük romanı *À la Recherche du Temps Perdu*'nun, parasal sorunlar yüzünden bugüne değin filme çekilemeyen ustaca bir uyarlaması, kitap olarak 1978'de yayımlanmıştır. Bu, Pinter'ın karmaşık bir öyküyü bir dizi güçlü görsel imgelere çevirmedeki şaşırtıcı yeteneğini gösterir.

Öyleyken Pinter asıl olarak bir tiyatro insanıdır. Bir şairdir ve onun tiyatrosu aslında şiirsel bir tiyatrodur, çağdaşlarından bazılarının dolambaçlı şiir dramasından çok daha fazla hem de. Kafka ve Beckett'in etkilerini kabul eden Pinter, bu iki yazar gibi varoluşunun sınırındaki insanla uğraşır. *Cüceler*'de Len'in söylediği gibi,

> Sorun, kimsiniz siz? Neden ya da nasıl, hatta ne değil... Bir sürü yansımanın toplamısınız. Kaç tane yansıma? Kimin yansımaları? Sizi oluşturan şey bu mu? Dalga hangi pisliği bırakıyor? Pisliğe ne oluyor? Ne zaman oluyor? Ne olduğunu gördüm ... Pislik parçalanıyor ve geri çekiliyor. Nereye gittiğini, ne zaman gittiğini göremiyorum, ne görüyorum, ne gördüm? Ne gördüm, özün toplamını mı?[1]

Pinter'ı kendi kuşağının, çağdaş konuşmayı sahneye koyma becerisini paylaştığı toplumcu gerçekçi genç İngiliz oyun yazarlarından ayıran, benlik sorunuyla ilgili bu saplantıdır. Kenneth Tynan bir radyo programında onu düşüncelerle ilgilenmeyen oyunlar yazmakla ve politik görüşlerini, düşüncelerini, hatta cinsel yaşamlarını atlayarak karakterlerinin yaşamlarının yalnızca çok sınırlı bir bölümünü göstermekle suçladığında, Pinter karakterlerini "yaşamın oldukça yalnız yaşadıkları en uç noktasında,"[2] yani, odalarına geri dönüp, varolmanın temel sorunuyla yüz yüze kaldıkları bir noktada ele aldığı yanıtını verdi.

1) a.g.y., s. 111.
2) Pinter, Tynan'la Söyleşi.

Pinter'ın karakterlerini, yaşama ayak uydurma sürecinde, temel sorunlarını –gerçekle yüz yüze gelip benimsemek zorunda kalıp kalmayacakları– çözmek zorunda oldukları bir noktada görürüz. Ancak bu temel uyumu gösterdikten sonra toplumun parçası olabilecek, seks ve politika oyunlarına katılabileceklerdir. Pinter onları böyle göstermekle gerçekçi olmadığı savına karşı çıkar. Zaten, diye sürdürür, onun oyunları kişilerinin yaşamlarındaki kısa, dönüm noktası olabilecek bir dönemle ilgilenir, birkaç gün ya da *Kapıcı*'da olduğu gibi iki hafta. "Biz yalnızca o zaman, bu insanların yaşamlarının bu belli anında neler olduğuyla ilgileniriz. Bir zamanlar bir politik toplantıda söylenenleri dinlemediklerini ... ya da hiç kız arkadaşlarının olmadığını,"[1] ya da belli düşünceleri savunmadıklarını varsaymak için neden yoktur.

Kendisini "toplumcu gerçekçilerin" şampiyonlarından daha boyun eğmez, daha acımasız bir gerçekçi olarak görmesi Pinter'ın durumundaki şaşırtıcı paradokstur. Kendi kafalarındaki dünya gerçeğini, henüz çözülmeyen sorunların –çözülemeyecek de olabilir– çözümlerinin kendilerinde olduğunu varsayarak ya da bir karakterin tüm güdüsünü *bilmenin* olası olduğunu anıştırarak, ya da hepsinden çok, gerçeğin, varolmanın daha temel bir yönünü seçmiş olan tiyatrodan daha az gerekli ve böylece daha az gerçek, yaşam için daha az doğru olan bir dilimini sunarak hafifletenler onlardır çünkü. Eğer zamanımızdaki yaşam temel olarak absürd ise, o halde onun, çözümler bulan ve bütün bunların "usa yatkın" olduğu yanılsamasını oluşturan dramatik betimlenmesi bir aşırı basitleştirme unsurunu içermek zorundadır, gerekli etkenleri ve ayıklanmış, aşırı basitleştirilmiş gerçeği bastırmak uydurma olur. Harold Pinter gibi bir Absürd yazar için, politik, toplumsal gerçekçi oyun ilgisini gereksiz olanlara odaklayarak ve önemlerini abartarak gerçeklik savını yitirir, sanki eğer yalnızca bazı sınırlı hedeflere ulaşılırsa, bundan böyle hep mutlu yaşayabilirmişiz gibi. Ve yaşamın yanlış dilimini de seçerek, oğlan kızı elde edince biten –tam gerçek sorunların, evlilik ve yaşlanma sürecinin başladığı nokta– oturma odası komedisiyle aynı yanlışa düşer. Toplumsal gerçekçi bir yenilik yapmasının gerekliliğini saptadıktan sonra, varolmanın temel sorunları kalır – yalnızlık, evrenin sırrına erişilemez gizi, ölüm.

Öte yandan Pinter, bir eleştirmenin onu televizyon oyunu *Gece Okulu*'nda açıkça belirtilen bir karakter sunduğu için kınayıp, gerçek bir Pinter karakterinin cezaevinden başka bir yerden gelmemesi gerekti-

1) a.g.y.

ğini tartıştığı zaman öfkelenmiştir. Pinter *Gece Okulu*'nu daha hafif bir deneyim olarak görmekte ve başkalarının gerçek bir Pinter oyununun yalnızca gizemli ve güdüsüz olaylarla uğraşması gerektiğini söylemesine kızmaktadır.

Absürd tiyatronun en önemli yazarlarının içinde avant-garde ve geleneksel unsurların en özgün bileşimini Harold Pinter sunar. Onun imgeleminin dünyası Kafka'nın, Joyce'un (*Exiles* oyununu olağanüstü uyarlayıp yönetti) ve Beckett'in gölgesi altındaki bir şairin dünyasıdır. Ancak o, bu görüyü saniyesi saniyesine bir zamanlama tekniğiyle ve Congreve'den Oscar Wilde ve Noël Coward'a, İngiliz üst düzey güldürü ustalarının kısa ve dokunaklı anlayışıyla teatral uygulamaya taşır. Bu Pinter'ın taşra tiyatrolarında bir oyuncu olarak geçirdiği çıraklık döneminin meyvesidir; o yaman bir profesyonel tiyatro insanı, aynı ölçüde yetkin bir oyuncu, yönetmen ve de oyun yazarıdır. Pinter, 1974'te British National Theatre'ın müdürü olarak Peter Hall'ün yardımcılarından biri olmuştur.

6
Koşut Yönelişler ve Dönüş Yapanlar

Doğasından ötürü, Absürd tiyatro, bir yazın hareketi ya da okulu değildir ve asla da olamaz, çünkü onun özü ilgili yazarların her biri tarafından kendi bireysel görüşünün özgür ve kesintisiz araştırılmasında yatar. Öyleyken, bu ilk bakışta şaşırtıcı ve uzlaşmaz biçimde zor görünen oyunların uyandırdığı geniş tepki onların yalnızca çağımızın saplantılarını ne kadar yakından anlattıklarını değil, tiyatroda yeni bir yaklaşım için özlemin ne kadar büyük olduğunu da gösterir. Sırtlarını psikolojik ve öyküsel tiyatroya dönerek ve "iyi kurulu oyun"un yerleşik reçetelerinin herhangi birine uymaya karşı çıkarak, Absürd tiyatronun yazarları, her biri kendi biçiminde ve birbirlerinden bağımsız, yeni bir dramatik gelenek kurmaya girişmişlerdir. Bu deneme ve yanılma girişimlerinde ve kesintisiz deneyimlerinde, yapıtları bu kitapta ayrıntıyla incelenen beş yazar kesinlikle yalnız değildir. Onların kuşağından bazı yazarlar da koşut çizgilerde denemeler yapmaktadır ve artan sayıda genç yazar benzer bir gelenekte kendi kişisel dillerini geliştirmek için Beckett, Ionesco ya da Genet'nin bazı yapıtlarının başarısından cesaret almışlardır. Bu çağdaşların denemelerini

ve yeni geleneğin ustalarının izinden gidenleri ele alan bir inceleme (yeterli olduğunu öne süremez) gelişmenin gelecekteki olası hatlarını gösterebilir.

JEAN TARDIEU

Çalışmaları bu alandaki en kapsamlı denemeleri temsil eden yazar hiç kuşkusuz, Beckett, Adamov, Genet ve Ionesco'dan yaşlı olan (1903 doğumlu) ve daha İkinci Dünya Savaşı'ndan önce bir şair olarak tanınan Jean Tardieu'dür. İlk gençlik yıllarında oyun yazmayı deneyen Tardieu, Mallarmé'ye dayalı süssüz bir lirik şiir biçemine dönmüş ve Hölderlin'in şiirlerinin en güzel Fransızca çevirilerinin yazarı olarak tanınmıştır. Savaştan sonra, Jacques Prévert ve Raymond Queneau'nun izinde, dille denemeler yapmaya ve tiyatronun olasılıklarının sınırlarını araştırmaya koyulmuştur. Savaş bittikten sonra Fransız Radyo ve Televizyon Kurumu'na katılmış ve deneysel atölyesi *club d'essai*'nin başına geçmiştir; 1947'de, aşağı yukarı Beckett, Genet ve Ionesco'nun da yazar olmaya ilk adımlarını attıkları zaman, deneysel oyunlar yazmaya başlamıştır – bu, garip bir *Zeitgeist** örneğidir.

Tardieu'nün iki cilt halinde yayımlanan –*Théâtre de Chamber* (1955) ve *Poèmes à Jouer* (1960)– dramatik deneyleri çoğunlukla küçük ölçeklidir. Birçoğu tek perdelik oyun olmaktan bile öte, kısa kabare skeçleridir, ancak bunların düşlemsel ve ürkünçten, katıksız liriğe ve onun da ötesine, dilin bütün kavramsal içeriğini yitirdiği ve müzikle kaynaştığı tümüyle soyut bir tiyatro alanına uzanan erimleri Absürdün diğer bütün yazarlarınkinden daha geniştir.

Théâtre de Chambre'daki ilk skeçler Ionesco'yu hazırlar. *Qui Est Là?* (1947 tarihli ve *Kel Şarkıcı*'dan daha önce) tümüyle aynı durumla başlar – yemek masasının çevresinde oturan baba, anne ve oğuldan oluşan bir aile. Baba karısına ve oğluna gündüz ne yaptıklarını sorar, ama yanıtları zaten bildiği için soru sorduğu kişinin yanıtını beklemeden onları kendisi verir:

> Bu sabah ne yaptın? Okula gittim. Ya sen? Pazara gittim. Ne aldın? Sebze, dününden daha pahalıya ve et, daha ucuza. Hep böyle, biri diğerini dengeliyor. Ya sen, öğretmen ne söyledi? İlerleme kaydettiğimi...[1]

Babayı, yaklaşan bir tehlikeye karşı uyaran gizemli bir kadın ortaya çıkar. Kapıda birisi vardır. Baba açar. Dışarıda kocaman bir adam durmaktadır.

*dönem ruhu

1) Jean Tardieu, *Théâtre de Chambre* (Paris: Gallimard, 1955), s. 10.

Babayı boğar ve cesedini götürür. Gizemli kadın karısına pencereden dışarı bakmasını söyler. Dışarısı göz alabildiğince ölülerle doludur. Babanın cesedi de onların arasındadır. Oğlan babasına seslenir; baba canlanır ve odaya döner. Karısı, "Seni kim öldürdü?" diye sorar. Baba, "İnsan değildi," diye yanıtlar. "Sen kimsin?" diye sorar karısı. "İnsan değilim," diye yanıt verir ölü adam. "Kimdin?" "Hiç kimse."

Küçük oyunun dersinin, henüz içimizde yaşamayan ama bir gün bulabileceğimiz insan imgesini arama gereksinimi olduğu görülmektedir. Oyunu bitiren şey, gizemli kadın ziyaretçinin sözlerindedir: "Pencere aydınlanıyor. Birisi yaklaşmakta. Bekleyelim!"[1] *Qui Est Là?* savaş sonrası durumun şiirsel bir imgesini yaratma çabasıdır – bir burjuva varlığının günlük akışının savaş alanlarında ve toplama kamplarındaki kitle ölümleri kadar insanlık dışı olduğu gerçeğini ve yeni, bütünüyle insancıl bir yaşam biçimi bulma gereksinimi ile yüz yüze gelen insanı.

Tardieu'nün bu türden ilk skeçinin, *Kel Şarkıcı*'nın açılış durumuyla ve –bir ölçüye kadar– iletisinin aynısını veriyorsa da, yine 1947 tarihli ikinci kısa oyunu *La Politesse Inutile*'in *Ders*'teki profesör-öğrenci durumuyla açılması daha da gariptir. Ancak buradaki benzerlik bütünüyle yüzeyseldir. Profesör genç bir adamı gireceği sınavlara uğurlamaktadır. Ona, ne bildiğinin değil, ne *olduğunun* önemli olduğunu anlatır. Öğrenci gittikten sonra, bir başka ziyaretçi, bayağı ve kötücül biri, gelir. Profesörün, hoş, Avrupalı inceliğine gereksiz bir kabalıkla karşılık verir ve sonunda onu tokatlar. Profesör toparlanır ve izleyiciyle konuşur:

> Bu öyküyü sizlere açıklamayacağım. Buradan çok uzaklarda, kötü bir hatıranın derinlerinde yattığına kuşku yok. Sizi uyarmaya ve inandırmaya oradan geliyorum... Şşşşt! Burada beni duyabilecek uyuyan birisi var... Geri geleceğim... yarın.[2]

Aynı düş ya da karabasan ve nitelik, Tardieu'nün ilk skeçlerinden birçoğunun karakteristiğidir. *Le Meuble*'de, bir buluşçu, sahne dışındaki bir alıcıya aklın alabileceği her hizmeti –Musset'nin şiirlerini okumak da dahil– sunabilecek biçimde yapılmış olağanüstü bir mobilya parçasını satmaya çalışmaktadır. Ancak makine yavaş yavaş denetimden çıkar; Musset yerine, değersiz mısralar okur ve sonunda bir silah çıkarıp alıcıyı öldürür. Bu skeç Ionesco ya da Adamov'u anıştırıyorsa eğer, *La Serrure* (*Anahtar Deliği*) da Genet'den tınılar taşır. Bir genelevde, bir müşteri düşlerinin gerçekleştirilmesi –hoşlandığı kızı kocaman bir anahtar deli-

1) a.g.y., s. 14.
2) a.g.y., s. 23.

ğinden izlemek– için beklemektedir. Esrime içindeki müşteri, kız üzerindekileri birer birer çıkarırken, gördüklerini anlatır. Ancak kız çırılçıplak kaldıktan sonra bile, yanaklarını, gözlerini ve bedeninin diğer parçalarını da çıkararak, yalnızca iskeleti kalana dek soyunmayı sürdürür. Müşteri kendini artık tutamayarak, kapıya koşturur ve düşüp ölür. Madam görünür: "Sanırım... beyefendi... memnun kaldı."

Benzer bir motif, yine, Thornton Wilder'ın *The Long Christmas Dinner*'ı biçiminde zamanın akışının gösterilmesiyle ilgili bir deneme olan, *Faust et Yorick*'te ortaya çıkar. Bir bilim adamı olan Faust, yaşamını, insan evriminin bir sonraki aşamasını gösterecek, çok daha gelişmiş bir kafatası örneği arayarak geçirir. Evlenişini, kızının büyüyüp bir kadın oluşunu, Faust'un yaşlanışını, bu kafatasını bulmak için ailesini boşlamasını izleriz. Onu bulamadan ölür. Ancak bütün yaşamı boyunca aradığı kafatası kendisininkidir.

Le Guichet'de (*Gişe*), *Théâtre de Chambre*'daki daha uzun parçalardan biri, Kafkavari bir bürokrasi dünyasının içine gireriz. Bir adam tren saatini sormak için bir danışma bürosuna gelir. Tüm yaşamıyla ilgili katı bir sorgulamaya tabi tutulur. Sonunda masanın arkasındaki memur adamın yıldız falına bakar ve bürodan ayrıldığında öleceğini söyler. Adam oradan ayrılır ve arabanın altında kalıp ezilir.

Bütün bu skeçlerde Tardieu, düşsel bir atmosferi sahnede yaratmanın olasılıklarını araştırmaktadır. Diğerlerinde daha deneyseldir ve fısıltılı konuşmaların (*Oswald et Zenaïde, ou Les Apartés* – nişanlı bir çift birbirine ne söyler ve ne düşünürler) ya da monologların (*Il y Avait Foule au Manoir, ou Les Monologues* – tek bir oyuncu tarafından söylenebilecek art arda monologlardan esinlenilmiş kalabalık bir sahne) kullanılması gibi çeşitli sahne gelenekleriyle ya da dilin (*Ce Que Parler Veut Dire, ou Le Patois des Familles* – her ailenin kendi argosu vardır) ya da davranışların göreceliğini göstererek (*Un Geste pour un Autre* – bir dünya gezgini en saçma davranışların nasıl uzak uygarlıklarda son derece güzel davranışlar olarak görüldüğünü anlatır) ne yapılabileceği ya da yapılamayacağını denemesiyle didaktik bile sayılır. Resimli anlatı biçimini alan bu didaktik skeçler, Tardieu'nün en az başarılı çalışmalarıdır – bunlar, küçük şarkılı oyunların beylik yöntemlerini akla getirmektedir.

Tardieu'nün en ilginç deneyleri, tümüyle soyut bir tiyatronun olasılıklarını araştırdıklarıdır. *Eux Seuls Le Savent*, örneğin, tümüyle açıklanmamış, son derece dramatik bir eylem sunar. Karakterleri gizli güdülere ve suçlu gizlere göndermeler yapılan şiddetli tartışmaların içinde görürüz, bunların ne olduğunu, hatta olayın içindeki dört kişinin birbirleriyle

ne tür bir ilişkide bulunduklarını bile öğrenemeyiz: "Yalnızca onlar biliyor." İzleyicinin ilgisini yine de çeken, tümüyle güdüsüz bir eylem sunarak Tardieu aslında yalın, konusuz bir tiyatro olasılığını göstermektedir.

Ama o daha da öteye gider. *Théâtre de Chambre (Oda Tiyatrosu)*'daki iki kısa parça (*La Sonate et les Trois Messieurs/Sonat ve Üç Adam* ve *Conversation-Sinfonietta/Küçük Konuşma Senfonisi*) diyaloğu, müziğe yaklaştırma denemesidir. *La Sonate*'da A, B ve C denilen, konusu tanımlanmayan ama bir sonatın ölçülerine karşılık gelen belli bir tür imge, vuruş ve tartımı çağrıştıran bir konuşmaya dalmış üç beyefendi vardır; birinci bölüm, *largo* (suyun yayılmasının yavaş, nostaljik betimlenmesi); ikinci bölüm, *andante* (daha canlı bir tartışma – gördükleri neydi?); üçüncü bölüm, *finale* (sönen bir düşüşe geçen canlanma). *Conversation-Sinfonietta* aynı deneyimi bir şefin yönetimi altındaki altı sesle yineler (iki bas, iki kontralto, bir soprano ve bir tenor). Yine üç bölüm vardır: *Allegro ma non troppo, andante sostenuto* ve *scherzo vivace*. Metin küçük konuşmaların en yavan kırıntılarından oluşur: "*Bonjour, Madame!*", "*Bonjour, Monsieur!*" ya da "*Mais oui, mais oui, mais oui, mais oui*" (*Ama evet, ...*) ve onu izleyen "*Mais non, mais non, mais non, mais non!*" (*Ama hayır, ...*) ya da konuşmacıların sevdikleri yiyeceklerin listeleri ve pişirme tarifleri.

Dilin düzensiz öğelerinden, bir senfonik şiirin dengini oluşturmanın olasılıklarını araştırdıktan sonra Tardieu, ileriye akılcı bir adım atmıştır. Bu gelişmenin sonuçlarını toplu oyunlarının ikinci cildinde görürüz.

1931'de yazılan *Les Amants du Métro (Metro Âşıkları)*, altbaşlığında "danssız ve müziksiz komik bale" diye sunulur; yani, devinen dil hem müziğin hem de dansın yerini alacaktır.

İlk sahne bir metro istasyonudur. Bekleyen yolcuların küçük konuşmaları izlekle –iki âşığın buluşması– konusal bir ilişki taşır. İyice kitaplarına dalmış iki beyefendi atışırlar ve birbirlerine okudukları şeyden söz ederler –"St Paul!", "Marquis de Sade!"–, bu arada bir öğrenci kız arkadaşına Hero ve Leander'in öyküsünü anlatmaktadır. Âşıkların karşısına bir valsin tartımını andıran soyut bir diyalog parçası çıkar: "*Un, deux, trois, amour*", "*Un, deux, trois, Adour*", "*Un, deux, trois, toujours*" ("*Bir, iki, üç, aşk*", "*Bir, iki, üç, tapılası*", "*Bir, iki, üç, hep*") ve böylece sürüp gider. Daha sonra âşıklar tartıştığında bunu kadın adlarını sıralayarak yaparlar: "Emma! Eloa! Héloise! Diotima! Georgia! Hilda!" ve bu sürer gider.

İkinci sahnede, âşıklar, kitle toplumunun düşmanlığını ve adsızlığını temsil eden kalabalık bir yolcu grubu tarafından birbirlerinden ayrılmış, bir metro vagonunun içindedirler. Bir başka Leander, kahraman, kukla benzeri insanlardan oluşan bu denizi geçmek zorundadır. Sonunda sevgi-

lisine ulaşmayı başardığında, o da kalabalığın kişiliksizleşmiş adsızlarına karışmıştır. Ancak oğlan suratına şiddetli bir tokat attığında uyanır ve yeniden bir birey olur.

Dilin anlamsal olasılıklarıyla bir deney olarak, kavramsal içerikten tümüyle yoksun olduğu zaman bile, *Metro Âşıkları* büyüleyici bir *tour de force*'tur *(ustalık)*; oyun şiirsel imgelerin ve konuların bulunması ve geliştirilmesi yoluyla karakterler arasındaki düşünce ve bilgi aktarımının yerine geçen bir dramatik diyaloğun tümüyle şiirsel bir kullanımının, tutarsız olandan farklı olarak, uygulanabilirliğinin yanı sıra, dilin örgüsel ve tartımsal olasılıklarının zenginliğini de gösterir.

Bu düşünce, 1958'de yazılan ve ilk kez 30 Mayıs 1959'da gösterilen *L'A.B.C. de Notre Vie*'de *(Yaşamımızın A.B.C.si)* Tardieu tarafından bir adım daha ileri götürülmüştür. Tardieu bunu, "oynanmak için bir şiir" olarak betimlemektedir ve kesinlikle bir konçerto biçiminde yazılmıştır. Başkişi asıl solo bölümünü, büyük kentin kalabalığı arasında, sabah düşlerinden uyanmasıyla başlayan ve gece uykuya dönüşüyle yaşamının biten bir gününün şiirin ana konusu olan, bir bireyi oynar. Koro bölümü, kalabalığın, tümcelerin anlaşılır bölümlerinin aralarında duyulup yok olduğu, anlaşılmaz mırıltılarından oluşur. Diğer iki karakter, Bay Sözcük ve Bayan Konuşma, gelişmeleri sözlüklerden yazarın, kavramlardan çok "müzik notaları ya da renk dokunuşları" diye belirttiği sözcük sıralarını okuyarak açıklarlar. Diğer solo bölümler bir âşık çifti, bir suçluyu ve düş gören kadınların seslerini kapsar. Bu sözcükler konçertosunun bölümlerinde üç konu birbirine geçer: Bireyin bağlı olduğu kitlenin anlaşılmaz uğultusu karşısında tek olduğu yanılsaması, sevginin insanı zamanın akışından çekip alacak ve onu gerçek bir birey yapacak gücü ve son olarak insanın insanlığın içinde bir bütün olarak kök salmışlığının ayrımsanması – "*Humanité tu es mon paysage.*"* Kitlenin uğultusu, ormandaki esinti, denizin dalgaları gibi doğanın seslerinden biri olur.

1958'de yazılan bir başka "oynanmak için şiir" *Rhythme à Trois Temps, ou Le Temple de Ségeste*'de *(Üç zamanlı Tartım ya da Segeste Tapınağı)* Tardieu, bir gezginin Yunan tapınağı Segeste'yi ilk gördüğü zamanki duygularını aktarmaya çalışmıştır. Gezgin yaklaşırken karşısına çıkan sütunları altı kız temsil eder, sahne gerisinden gelen bir ses, gezginin duygularını canlandırır. Kızlar dingin ve suskundurlar, esrik gezgin rapsodik ve duygusaldır. Hem *L'A.B.C. de Notre Vie* hem de *Rhythme à Trois Temps*'e ilk sahnelenişlerinde Anton Webern'in müziği eşlik etmiştir.

* *Humanité tu es mon paysage:* İnsanlık, sen benim manzaramsın.

Tiyatronun sınırlarını araştırmada Tardieu, içinde hiç karakter olmayan bir oyun yazmayı bile denemiştir: *Une Voix Sans Personne (Kişisi Olmayan Bir Ses)*. Sahne boş bir odayı gösterir. Sahne gerisinden gelen ses, eskiden bilinen bir odayla ilgili anımsadıklarından söz eder; sahnedeki ışıklar anımsanan iç durumlara göre değişir. Arada bir, geçmişten bir yankı gibi bir kadın sesi duyulur. Bu, hiçbir sonuca varmıyorsa da, kesinlikle ilginç ve yalın bir denemedir; yalnızca sahnede şiiri yaratmada ışık ve dekorun rollerinin de olduğunu kanıtlar. Aslında bunu kanıtlamaya bile gerek yoktur.

1956'da küçük Théâtre de la Huchette'de *Une Voix Sans Personne* ile aynı programda Tardieu, doğru dürüst oyuna en yakın olan *Les Temps du Verbe, ou Le Pouvoir de la Parole*'u (*Fiil Kipleri ya da Dilin Gücü*), fiil kiplerinin zamanda durduğumuz noktayı belirlediği kuramını göstermek için oluşturulmuş iki bölümü sundu. Oldukça melodramatik olan konu, karısını bir araba kazasında yitiren Robert'la ilgilidir. Bulunduğu zamandan kendini çekmiştir, geçmişte yaşamakta, yalnızca geçmiş zamanla konuşmaktadır. Öldüğünde bedeninin uzun zaman önce ölmüş birinin bedeni olduğu görülür. Ceset boş sahnede uzanırken, kazadan hemen önceki an yeniden canlanır. Robert, karısının ve yeğeninin gelecek zaman kipiyle konuştuklarını duyar. Ölmeden önceki anda karısının hâlâ bir geleceği vardı, ancak "Geçmiş, şimdiki zaman, gelecek, hangisi doğrudur? Her şey aynı anda bunların her birinin parçası olmaktadır! Her şey solup gitmekte, ama her şey kalmakta – ve her şey eksik kalmaktadır!"[1]

Tardieu'nün *Poèmes à Jouer* cildi, ilk dramatik çabası olan, 1944 tarihli *Tonnerre Sans Orage, ou Les Dieux Inutiles* (*Fırtınasız Gökgürültüsü, ya da Yararsız Tanrılar*) oyunu ile biter. Bu görünüşte geleneksel, tek perdelik şiirsel oyun, Absürd tiyatronun konusu üzerine bir program notu da olabilirdi. Ölümün eşiğindeki Asia, dev Prometheus'un annesi, torunu Deucalion'a tanrıların var olmadığını açıklar. Prometheus'un gençliğindeki hırsına gem vurmak için onların var olduğu söylencesini kendisi uydurmuştur. Ama bu onu daha üstün güçlere boyun eğdireceği yerde, tanrıların varsayılan varlıkları Prometheus'u onlara karşı yaşam boyu bir kavgaya sürüklemiştir. Deucalion öğrendiğini Prometheus'a aktarır, ama tanrıları ve onlarla birlikte dünyayı da yok edecek bir yangın başlatmak üzere olan Prometheus olayların akışını artık durduramaz. Deucalion, "iki cehennemin yansımasındaki yeni tanrımla –hiçlikle– bir birlik arayarak" bilinmeze yelken açar, Prometheus ise arkada yalnız kalmıştır:

1) Tardieu, *Théâtre II: Poèmes à Jouer* (Paris: Gallimard, 1960), s. 163.

I know, I know full well henceforth
In the superb desert of the night,
Which is the god I threaten:
It is myself, Prometheus![1]

Biliyorum, çok iyi biliyorum zaten
Gecenin o olağanüstü çölünde
Tehdit ettiğim tanrının kim olduğunu
O benim, Prometheus!

Tardieu'nün etkileyici deneysel çalışmasına tanrısız bir dünyadaki insanın durumunun absürdlüğünün bu ayrımsanışının ışığında bakmalıyız; insanın kendine anlamsız bir evrende yer bulma çabasını göstermeye yeterli bir söylem aracı bulmak için bir girişimdir bu. Herkesçe bilinen deneysellikleriyle Tardieu'nün oyunları –bazıları üstün bir şiirsellik taşısa da– kendi başlarına birer sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyi bekleyemezler. Bu oyunlar, Tardieu'nün ve onun araştırmasını kullanarak diğerlerinin, onun sağladığı temeller üzerinde oluşturabilecekleri yapıtların yaratılması için değerli deneyimlerin elde edilebileceği araştırma malzemeleridir. Tardieu'nün önemli ölçüdeki başarısını yadsımak değil, onun önemini vurgulamaktır bu. Burada, bir oyun yazarı, kendini sanatının sözcük dağarcığını genişletmeye adamış bir öncü vardır. Avant-garde'ın oyun yazarları arasında yalnızca Tardieu, çalışmalarının tüm araştırma aşamalarını içerdiğini öne sürebilir. Ionesco'nun alaycı karşıtiyatrosunu olduğu gibi Schehadé'nin şiirsel tiyatrosunu da Adamov'un ve Genet'nin psikolojik düş dünyasıyla birleştirir. Ama ayrımsayıcılığı, deneysel bilinci, yeni araçlar aramadaki oyunculuğu ile Tardieu'nün çalışmaları, saplantılı dürtüyü ve böylece Absürd tiyatronun bazı başyapıtlarının hipnotik gücünü, kaçınılmazlığı gözden kaçırır.

BORIS VIAN

Eğer Tardieu'nün denemeleri yeni geleneğin ana çizgisindeki gelişmeye koşut ama ondan bağımsız bir yol izliyorsa, Boris Vian'ın (1920-1959) bu çizgideki tek oyunu Ionesco'nun (Collège de Pataphysique'ten satrapdaşı) doğrudan etkisini taşır. Bu oyun, *Les Bâtisseurs d'Empire (İmparatorluk Kuranlar)*, ilk kez Jean Vilar'ın deneysel Théâtre Récamier'inde 22 Aralık 1959'da, yazarının trajik ölümünden altı ay sonra sahnelendi. Boris Vian Paris'te savaş sonrası dönemin en çarpıcı kişiliklerinden biriydi. Mühen-

1) a.g.y., s. 240-41.

dis, caz trompetçisi, *chansonnier**, film oyuncusu, yazar, hazırcevap, caz eleştirmeni; Saint Germain-des-Prés çevresinde bulunan *kovuklardaki* varoluşçu bohem yaşamın en büyük kişiliklerinden biri; Raymond Chandler, Peter Cheney, James Cain, Nelson Algren, Strindberg'in ve General Omar N. Bradley'nin anılarının çevirmeni; düzen karşıtı ve sabıkalı bir pornografi yazarı; bilimkurgu uzmanı ve oyun yazarı. Boris Vian zamanının bir özetidir – alaycı, becerikli, çalışkan bir teknisyen ve buluşçu, ikiyüzlülüğün amansız düşmanı ve aynı zamanda da duyarlı bir şair, insan durumunun asıl gerçeğiyle ilgilenen bir sanatçıdır.

Boris Vian'ın daha ilk oyunu, *L'Equarrissage pour Tous* (*Kolay Yoldan Atları Öldürmek,* diye çevrilebilir – 1946-47'de yazıldı ve ilk kez 1950'de gösterildi), traji-komik bir fars olan oyun, Jean Cocteau'nun onu Apollinaire'in *Les Mamelles de Tirésias*'ı *(Tirésias'ın Memeleri)* ve kendi *Mariés de la Tour Eiffel*'iyle karşılaştırılabilecek bir olay olarak görmüş olmasına karşın, geleneksel kalıba uysa da, Boris Vian'ın iğneleyici bir kara mizah ustası olduğunu gösterir. "Uzun tek perdelik bir askeri vodvil" olarak betimlenen *L'Equarrissage pour Tous*, Arromanches'ta bir at mezbahasında, müttefiklerin çıkartma yaptığı gün, 6 Haziran 1944'te geçer. Kasabın ilginç ailesi at kesme işini ve kızlarının bir Alman askeriyle evlenme hazırlıklarını sürdürürken, ev sürekli olarak bir Japon paraşütçüden, açıklanamaz biçimde evin kızlarından biri olan Sovyet Rusyalı bir kadın asker gibi değişik ülkelerden askeri personel tarafından işgal edilmektedir. Ayrıca bir sürü Amerikalı ve Özgür Fransa ordusunun üyesi de bunların arasındadır. Neşeli ve açık saçık gelişmeler, kasabın evi parlak gelecek planları için daha çok yer açmak amacıyla havaya uçurulunca sona erer. O zamana dek bütün aile öldürülmüştür ve perde Marseillaise'in müziğiyle kapanır.

Savaştan kısa bir süre sonra, bu alaycı oyun bütün saflarda, özellikle Özgür Fransa ordusu üyelerinin –özellikle Direniş'e yalnızca o gün katılan ve zamanlarını, el koyabilecekleri bir araba arayarak geçiren fırsatçılar şeklinde gösterilmeleri nedeniyle– saygısızca sergilendiği söylenerek, öfkeli homurtulara yol açmıştır. Oyun aslında en koyu biçimde eşsiz bir *l'humour noir*** örneği olmasının yanı sıra zararsız bir taşlamadır.

İmparatorluk Kuranlar'da da mizahi dokunuşlar vardır ama bütünüyle değişik türde bir oyundur – ölümlülüğün ve ölüm korkusunun şiirsel bir imgesi. Üç perdesi gittikçe daha yüksek katlara, çok daha küçük dairelere taşınarak kurtulmaya çalışan, gizemli ancak ürkütücü bir sesten kaçan

**chansonnier:* Günlük konular üzerine taşlamalar yazan ve bunu kabarelerde yer yer şarkı biçiminde okuyan sanatçı.

***l'humour noir:* Kara mizah

bir aileyi gösterir. Birinci perdede, baba, anne, kızları Zénobie ve hizmetçileri Cruche iki odalı bir daireye taşınırken gösterilir. İkinci perdede, bir kat yukarıda, tek odalı bir dairededirler. Hizmetçi onları bırakır ve sahanlığa inen kızlar kapı gizemli bir biçimde kapanınca geri dönemezler. Yalnızca baba ve anne kalır. Dünya onlar için gitgide daralır. Üçüncü perdede baba küçücük bir çatı odasına girmektedir, sesten öylesine korkar ki daha karısı giremeden girişi kapatır. Yapayalnızdır. Ancak gürültü, ölümün yaklaşmasının korkutucu sesi, engellenemez. Ve şimdi babanın kaçabileceği hiçbir yer yoktur. Ölür.

Konuşma bölümleri olan ve isimlendirilen karakterlerin dışında bir de gizemli, yarı insan, *schmürz* denilen bir sessiz karakter vardır; "sargılar içinde, paçavralara sarınmış, bir kolu askıdadır, diğerinde bir baston taşır. Topallar, kan içindedir ve çirkindir."[1] Diğer karakterler bu sessiz figürün ayrımına varmaz görünürler. Yine de ona acımasız darbeler indirip dururlar.

Yapısındaki yalınlık ve gelişmesindeki kesintisizlikle *İmparatorluk Kuranlar* güçlü ve çok kişisel bir anlatımdır. Gururluyuzdur, yeryüzüne kendi dünyamızı, kendi imparatorluğumuzu kurduğumuza inandığımızdan, gerçekten de sürekli kaçış halindeyizdir; dünyamız genişlemektense, küçülür. Ölüme yaklaştıkça, daha da yalnızlaşırız, görüş ve eylem alanımız daha da daralır. Genç kuşakla iletişim kurmak giderek zorlaşır ve ölümün yeraltından gelen sesi gitgide yükselir.

Bunlar yeterince açıktır. Ama *schmürz* neyin yerine geçmektedir? Boris Vian'ın daha güncel dergilere Adolphe Schmürtz takma adıyla yazılar yazmış olması önemli olabilir. *İmparatorluk Kuranlar*'ın Vian'ın kendi duygularını sergilediğinden pek kuşku duyulmamalıdır. Vian, önemli bir kalp hastalığı olduğunu biliyordu, ateşli bir hastalığın kalıcı etkisi. Trompet çalmayı bırakmak zorunda kalmıştı: "Trompette çalınan her nota yaşamımı bir gün kısaltıyor," diyordu. Daraldığını gördüğü kendi yaşamıydı. Öyleyse *schmürz*, ne yaptığımıza bakmadan hırpaladığımız, kötü davrandığımız ölümlü parçamızın yerine mi geçmektedir? *Schmürz*'ün, oyunun kahramanı ölmeden hemen önce düşüp ölmesi bunu göstermektedir. Öte yandan, kahramanın ölümünden sonra başka *schmürz*'lerin sahneyi doldurduğu görülür. Bunlar ölümün ulakları, kahramanın onu sessizce bekleyen kendi *schmürz*'ü, kahraman kendi ölümlülüğünün ayrımında değilken düşüncesizce hırpaladığı kendi ölümü müdür? Ya da Almanca ağrı sözcüğünden –*Schmerz*– türetilen *schmürz* yalnızca, kalp hastalığının hep var olan sessiz ağrısı mıdır?

1) Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire* (Paris: L'Arche, 1959), s. 8.

Boris Vian 23 Haziran 1959'da kitaplarından birinden uyarlanan bir filmin özel bir gösterimini izlerken öldü. Uyarlama hakkında epey tartışma olmuştu ve izlemeye çağrılı değildi, içeriye sızmıştı.

DINO BUZZATI (1906-1972)

İmparatorluk Kuranlar'da ölümden kaçış yukarıya doğru çıkma biçimindedir. Aynı imge, önde gelen İtalyan romancısı ve Milano'da *Corriere della Sera*'da gazeteci olan Dino Buzzati'nin önemli bir oyununda ters yönde ortaya çıkar. İlk kez 1953'te Milano'da, Piccolo Teatro'da ve 1955'te Camus'nün yaptığı bir uyarlamayla Paris'te sahnelenen bu oyun *Un Caso Clinico*'dur *(Klinik Bir Vaka)*. İki bölümde (on üç sahne), orta yaşlı bir işadamının, Giovanni Corte'nin ölümünü gösterir. Çok meşgul, aşırı çalışan, ezilen, ancak ailesi tarafından, ekmek getiren kişi olarak pohpohlanan, sağlığına dikkat etmesi gereken Giovanni'yi, uzaklardan onu çağıran bir kadın sesi sanrıları ve evde dolaşır görünen bir kadın hayaleti rahatsız etmektedir. Ünlü bir uzmana başvurmaya razı edilir ve ultramodern hastanesinde onu görmeye gider. Daha ne olduğunu anlamadan, kendini ameliyat edilmek üzere olan bir hasta olarak bulur. Herkes onu yatıştırmaya çalışmaktadır – bu hastane en etkin çağdaş yöntemlerle çalışmaktadır; gerçekten hasta olmayanlar ya da yalnızca gözlem altında tutulanlar en üst katta, yedinci kattadır. Biraz daha iyi olanlar altıncı katta, hasta ama durumları çok kötü olmayanlar beşinci kattadır ve böylece, ölümün giriş odası olan birinci kata kadar inilmektedir.

Art arda gelen ürkütücü sahnelerle, Buzzati kahramanın inişini gösterir. Önce, yalnızca onun özel odasına ondan daha çok gereksinim duyan birine yer açmak için altıncı kata taşınır. Daha da aşağı indikçe, bunun gereksinim duyduğu tıbbi olanaklara daha yakın olması için yapıldığını ummaktadır ve ne olduğunu tam anlayamadan hiçbir kaçma umudunun olmadığı yere indirilmiştir. Kendilerinden umut kesilenlerin, dışlanmışların arasına, insanların en altsınıfı –ölenlerin– arasına gömülür. Corte'nin annesi onu eve götürmeye gelir, ancak çok geçtir.

Klinik Bir Vaka şaşırtıcı ve son derece özgün bir yapıt, *Everyman* geleneğinde çağdaş bir mucize oyunudur. Zengin bir adamın ölümünü dramatize eder – nasılsa özel bir sınıfın insanı olduğu, hastalıkların yıkımlarına bağışıklı olduğu yanılsaması; gitgide gerçekle bağını yitirmesi; hepsinden çok da inişinin algılanamazlığı ve aniden kafasına dank edişi. Ve Buzzati, katı tabakalarıyla hastanede toplumun korkutucu bir imgesini bulmuştur – bireyi aceleyle ölüme gönderen kişisel olmayan bir örgüt, ona özen

gösterip, hizmet sunan ama aynı zamanda da uzak, kuralcı, anlaşılmaz ve acımasız. *İmparatorluk Kuranlar* insanı ölümden kaçışı sırasında gösterirken, *Klinik Bir Vaka*, hiç ayrımına varmadan yaşlılığın ve hastalıkların onu ele geçirmesini anlatır. Ölmenin aşamalı sürecinde insan kişiliğini yitirir. Gücünün doruğundayken giydiği yağmurluğa bakarak, Corte "Bir zamanlar mühendis Corte, bu güzel yağmurluğu giyerdi... Onu anımsıyor musun? Dinamik, kendinden emin biriydi... kendinden nasıl emindi, anımsıyor musun...?"[1] der.

Kafkavari olağanüstü bir romanın (*Il Deserto dei Tartari*) ve aynı çizgide bir sürü kısa öykünün yazarı olan Buzzati, *Klinik Bir Vaka*'nın ardından, değişik bir tiyatro geleneğine ait olan bir başka oyun yazmıştır, *Un Verme al Ministero* (*Bakanlıkta bir Kurtçuk*). Oyun Orwell'in *1984*'ünü anımsatan totaliter bir devrim üzerine politik bir taşlamadır. Ancak garip biçimde anlaşılmaz bir sonu vardır – partisini değiştiren adamın tanrıtanımaz diktatörlüğü desteklemedeki içtenliğini kanıtlamak için Haç'a hakaret etmek üzere olduğu anda İsa benzeri birinin ortaya çıkışı.

EZIO D'ERRICO

Absürd tiyatroya bir başka İtalyan katkısı da Ezio d'Errico'nunkidir. Çok yönlü bir insan olan d'Errico 1948'de oyun yazmaya başladığında bir ressam, Simenon çizgisinde bir gerilim yazarı, film yazarı ve gazeteci olarak isim yapmıştı. O zamandan bu yana yazdığı yirmiyi aşan oyunu değişik biçimlerdedir, ancak yavaş yavaş Absürd tiyatroya yönlenmişlerdir. Buradaki çıkış noktası, *Il Formicaio*'da (*Karınca Yuvası*) kahramanın, Casimiro'nun, sonunda yalnızca kişiliğini değil konuşma yetisini de yitirdiği gülünç ve insanlıktan çıkmış bir yer olarak görünen çağdaş dünyanın bir eleştirisidir. *Tempo di Cavallette* (*Çekirgeler Zamanı*) savaş sonrası İtalya'yı bencil fırsatçıların yaşadığı yıkılmış bir köy olarak gösterir. İtalyan-Amerikan Joe varlığını anayurdunun insanlarıyla paylaşmak için döndüğünde iki çocuk suçlu tarafından öldürülür. İsa benzeri bir görüntü olarak yeniden ortaya çıkar ama oranın sakinleri köyün kalıntılarını ateşe veren bir katliamda –çekirgeler mi yoksa bombalar mı?– yok edilmişlerdir. Yalnızca küçük bir oğlan çocuğu kurtulur, yeni dünyanın umudu. *Tempo di Cavallette* ilk kez 1958 baharında Darmstadt'da, Almanca olarak sahnelendi.

1) Dino Buzzati, *Un Caso Clinico* (Milano: Mondadori, 1953), s. 182.

D'Errico'nun deneysel oyunları ülkesi İtalya'nın tiyatrolarını ürkütmüş olmalı ki Absürd tiyatro geleneğinde yer alan en önemli oyunu *La Foresta* (*Orman*) da ilk sahne gösterimini Almanca olarak yapmıştır – 19 Eylül 1959'da Kassel'de.

Başlıkta sözü edilen orman mekanik bir uygarlığın grotesk kalıntılarından oluşur: Kırılmış telefon direkleri, terk edilmiş bir petrol pompası, beton topraktan çıkan darağaçları. Baharda, "beton bir kalıp gibi filizlenmekte, yükselen, katmanlaşan ve her şeyi saran pis bir kalıp gibi."[1] İçinden çıkış yolu olmayan ormanın sakinleri yitik ruhlardır. *Godot'yu Beklerken*'deki serseriler gibi hiç olmayacak bir kurtuluş, bir mucize ummaktadırlar. Zaman zaman uzaktan geçen bir tren sesi duyulur ve bir biletçi görünür – o ölümün bir imgesidir. Biletleri bitenler ölmek zorundadır.

Yıkıntıların arasında yaşlı bir profesör; gününü yaşayan bir adam ve eski bir fahişe olan metresi; bazı açılardan Hıristiyanlığı temsil eden ve inancına bağlı kalmaya uğraşan bir şarapçı; kendisi cephedeyken bir hava saldırısında ailesi ölen ve altına gömüldükleri yıkıntıları görünce ölüme duyduğu askeri kayıtsızlığını yitirmiş olan bir general; ve ailesine bakmak için can sıkıcı işler yapmaya zorlandığında gerçekle bağını yitiren genç bir şair – saksofon ve keman doğaçlamaları biçiminde yanıt veren görünmeyen kişilerle canlı ve acı veren konuşmalar yapmaktadır.

Oyundaki asıl olay Margot'nun, eski fahişenin, (savaş sırasında düşman birlikleri tarafından yakalandığında fahişeliğe zorlanan) genç şairi kurtarma çabaları çevresinde döner. Ama ona aşkını sunup, kaçmayı önerdiğinde, şair gerçeğe dönmeye dayanamaz ve kendini öldürür. Margot onu gerçeğe bedeniyle çekmek yerine, aşkın romantik yanını sunmuş olduğu için kendine çok kızar ve delirir. Şarapçı tanrının insanı terk etmediği inancını pekiştirir, ancak oyun budalaca bağırarak sabah cimnastiği yaptıran radyonun sesi ve Margot'nun âşığı Max'ın söylenen grotesk hareketleri yapmasıyla sona erer.

Beton ormanı bir endüstri uygarlığının şiirsel bir imgesidir ve içinde yaşayan kişilerin hepsi onun sıkıntılarını yaşar – savaş, aydın gururu, şiirsel coşkunun tecimsel baskılarla ezilmesi, dinsel kuşku ve toplama kampının tüm dehşeti (Max işkence altında en iyi arkadaşına ihanet etmeye zorlanmıştır, arkadaşı ona büyük servetini bırakmış ve o da şimdi anılarından kaçmak için amaçsızca dünyayı dolaşmaktadır. Margot savaş sırasında fahişeliğe zorlanmıştır). Oyun, bir romantiğin beton ve demir uygarlığının yayılmasının sebep olduğu duyguların körleşmesi, organik doğayla bağın yitmesi karşısındaki haykırışıdır.

1) Ezio d'Errico, *La Foresta*, *Il Dramma* içinde, Torino, no. 278, Kasım 1959, s. 9.

MANUEL DE PEDROLO

D'Errico'nun düş dünyası absürd ve sert olabilse de, özlem dolu bir şiirsel simgesellik, zaman zaman duygusallığa yaklaşan bir yumuşaklık taşır. Bir başka Latin yazarın, Manuel de Pedrolo'nun (doğumu 1918) çalışmalarında neredeyse geometrik yalınlıktan oluşan bir anlayışın varlığını buluruz. De Pedrolo bugün kendi yurdunun dışında daha iyi tanınıyor olabilirdi, ancak normalde Fransızca, İspanyolca ya da Almancaya ulaşabilen İngilizce konuşanların dünyasında bile çok az anlaşılabilen bir dilde –Katalanca– yazmaktadır. Üretken bir romancı, kısa öykücü ve bunların yanı sıra bazıları Absürd tiyatro geleneği içinde yer alan birçok oyunun da yazarıdır. İspanya İç Savaşında, kaybedenlerin tarafında çarpıştıktan sonra, ilkokul öğretmeni, sigortacı, satıcı, çevirmen ve yayınevlerine kitap seçicisi olarak çalıştı. Önemli sayıda yazın ödülünün sahibidir.

De Pedrolo'nun tek perdelik oyunu *Cruma* (ilk kez 5 Temmuz 1957'de Barselona'da gösterildi) insanın soyutlanması üzerine bir çalışmadır. "Cruma" bir Etrüsk ölçüsü ya da ölçü aletinin adıdır[1] ve oyun işe yaramayan ve anlamsız ölçümlerle insan durumunu ölçme çabasını gösterir. Büyük bir apartmanın parçası gibi görülen boş ve çıplak duvarlı bir koridorda, orada yaşayan –ve bu yüzden "Sakin" denilen– bir adam duvarın boyutlarını ölçmek üzeredir. Ona bir ziyaretçi de katılır – ancak çabaları boşunadır, çünkü kullandıkları şerit metrelerin, üzerinde bir işaret ya da sayı olmayan boş şeyler olduğunu görürler.

Sakin'in apartmanının koridorundaki durumu *Godot'yu Beklerken*'deki iki serserininki kadar gizemlidir. Sakin, bir dış dünyanın varlığının ayrımında değildir. Kullandığı gereçlerin ona nasıl ulaştığını bilmez. Ziyaretçi onun bir küllük kullandığını görür ve nereden aldığını sorar. "Bilmiyorum," diye yanıtlar sakin. "Birisi getirmiş ve şimdi de burada." Ziyaretçi onu uyarır, "Eğer dikkat etmezsen nesneler yaşamını istila eder."[2] Ziyaretçi de, Sakin ona dışarıdan gelmiş olması gerektiğini anımsatsa da, dış dünyadan haberdar değildir.

İkisi aynı düşsel atmosferde diğer kişilerle ilişki kurarlar. Dışarıdan bir kadını, Nagaio, çağıran sesler duyulur. Koridordan bir kız geçer, ama Sakin ve ziyaretçi onun ayrımına varmazlar. Ellerini yıkamak isteyen ziyaretçi banyonun kapısını açtığında Sakin'in ziyaretçi sandığı bir yabancı çıkar, iletişimi neredeyse olanaksız kılan bir yanlış anlama. Bahçe-

1) Pallottino, *The Etruscans* (Penguin Books, 1953), s. 246.

2) Manuel de Pedrolo, *Cruma*, *Premi Joan Santamaria*, 1957 (Barselona: Editorial Nereida, 1958), s. 14.

nin karşı tarafında bir pencere açıldığında. Çağrılan kadın Nagaio görülür. Sakin ve ziyaretçi için onunla iletişim kurmak yine güç olur ama yabancı onunla hemen dostluk kurar ve bir buluşma ayarlar. Yabancı yine koridordan geçen kızla ilişki kurmakta da güçlük çekmez. Nagaio yerine bu kızla çıkmaya karar verir. Kız odaların birine açılan bir perdenin ardında kaybolduğunda onu izlemek ister, ama perde sağlam bir kapıya dönüşmüştür. Sakin, kapıyı açar ve yabancıyı kıza ulaştırır. Sakin ve ziyaretçi yalnız kalırlar. Ne olduğunu anlamaya çalışırlar ve onları rahatsız eden garip şeylerin var olmadığı sonucuna varırlar. Ama o zaman kendilerinin de gerçekte var olduğunu öne süremezler. Bu çözüldüğüne göre, işlerine geri dönebilirler. Kapıya birisi vurur. Sakin açmaya giderken, perde iner.

Bu garip kısa oyun "diğerlerinin" gerçeği sorunsalını ve onlarla ilişki kurma olasılığını ortaya atar. Her bir kişilik varolmanın farklı bir düzeyini gösterir. Sakin merdivenin bir ucundadır – o kendi dünyasını araştıran asıl varlıktır, böylece kendini diğerleriyle bağlantılı göremez, arkadaşını bir yabancıdan ayırt edemez. Merdivenin diğer ucunda genç kız durur – o yalnızca diğerleri onu istediği sürece var olur. Diğer üç kişilik merdivenin ara basamaklarını gösterirler. Bir insanın *içsel* gerçeği ya da özgünlüğü ne kadar büyükse, kabalığı ve aldatıcılığı içindeki dış dünyayla bir bağ kurmakta da o kadar yetersizdir. Ve öyleyken bu iç yalnızlık rahatsız edilecektir; oyunun sonunda özgün olmayan, her günkü dünyadan gelen saldırıların döngüsü yeniden başlamak üzeredir.

De Pedrolo'nun bu gelenekteki ikinci ve daha iddialı oyunu *Homes i No (İnsanlar ve No*, ilk kez 19 Aralık 1958'de Barselona'da gösterildi), yazar tarafından "iki perdelik bir soruşturma" olarak betimlenir. Sahne demir parmaklıklardan oluşan iki perde tarafından üçe bölünür; ortadaki bölmede cezaevi gardiyanı, No denen garip bir yaratık sağ ve sol taraftaki hücrelerde bulunan tutukluları izler. No uykuya dalmıştır, iki çift, Fabi ve Selena bir kafeste, Bret ve Eliana diğerinde bekçiyi etkisiz duruma getirmeye çalışırlar. Ama o zamanında uyanır. İki çiftin onları hapseden parmaklıkların arkasından kaçma girişimleri başarısızlığa uğramıştır. Ancak, artık kaçabilme olasılığının bilincine varan insanlar, zamanla başaracakları umuduna kapılırlar – kendileri değilse bile çocukları yapacaktır.

İkinci perdede, bir kafeste bir oğul Feda, diğerinde de bir kız Sorne, iki çifte katılmıştır. Feda ve Sorne birbirlerine âşıktır ve birleşmelerini engelleyen kafeslerden çıkmak için ellerinden geleni yapmaya kararlıdırlar. Cezaevini iyice araştırırlar ve hücrelerin ötesinde köprüsüz bir

uçurumun varlığını öğrenirler. Aileleri No'dan öyle etkilenmişlerdir ki, cezaevinin diğer tarafını araştırmaya kalkışmamışlardır hiç. Ancak buradan kaçış olanaksız görülür. Genç çift böylece ilgilerini arkadaki duvarda yoğunlaştırırlar ve aslında göründüğü gibi sert olmadığını, daha çok bir perdeye benzediğini görürler. Perdeyi yırtıp indirsinler mi? Hayır, gardiyan yaratık çok tedirgin olmuştur ve onlara bunu yapmamaları için yalvarır. Eğer yaparlarsa, sonları olacaktır. Ölüm mü? Hayır daha kötüsü. Gerilim arttıkça, Feda tehlikeyi göze almaya karar verir ve perdeyi yırtar. Arkasında, yalnızca kendi hücrelerini çevirmekle kalmayan, No'nun da üçüncü bir hücre içindeki bir tutukludan başka bir şey olmadığını ortaya çıkaran başka bir sıra parmaklık vardır. Bu yeni parmaklığın ardında, siyahlar giymiş, sessiz ve devinimsiz oturan üç yeni bekçi daha durmaktadır. No da bir tutukludur, ancak Feda'nın söylediği gibi "daha da fazla tutukludur, çünkü bunu bilmektedir."[1]

Homes i No gerçekten de bir soruşturmadır – özgürlük sorunu üzerine bir soruşturma. İnsan sonsuza dek uzanan bir hücreler dizisinde tutukludur. Bu engellerden birini (batıl inanç engeli, söylence ya da zorbalık engeli ya da doğaya egemen olmadaki yetersizlik) kırıp çıktığını ne zaman düşünse, kendisini yeni bir engelle karşı karşıya bulmaktadır (insanlık durumunun metafizik üzüntüsü, ölüm, tüm bilgilerin göreceliliği ve daha birçok şey). Ancak yeni parmaklıkları aşma çabası sürüp gider; karşımıza yalnızca yeni bir engel daha çıkaracağını önceden bilsek bile sürmelidir bu.

Düşüncesindeki yalınlık ve felsefi düşünceyi onun bir sahne resmi olarak somut gösterimiyle kaynaştırması ile *Homes i No* Absürd tiyatronun en başarılı örnekleri arasında üst sıralarda yer almalıdır.

FERNANDO ARRABAL

Böyle bir yeri hak edecek bir diğer İspanyol, 1932'de, Melilla'da (eski İspanyol Fas'ı) doğan Fernando Arrabal'dır. Madrid'de hukuk eğitimi görmüştür. Ancak 1954'ten beri Fransa'da yaşamakta ve oyunlarını Fransızca yazmaktadır. Arrabal'ın dünyası saçmalığını, Pedrolo'nunki gibi, varolmanın gizlerini deşen felsefecinin umutsuzluğundan değil, karakterlerinin insanın durumunu çocuksu bir yalınlığın anlamayan gözleriyle görmesinden alır. Karakterleri çocuklar gibi çoğu kez acımasızdırlar, çünkü bir törel yasanın varlığını anlamada, hatta ayrımına varmada başarısız olmuşlardır ve çocuklar gibi dünyanın acımasızlığını anlamsız bir keder olarak yaşarlar.

1) De Pedrolo, *Homes i No*, *Quaderns de Teatre A.D.B.* içinde, Barselona, no. 2, 1960, s. 24.

Arrabal'ın daha ilk oyunu *Pique-nique en Campagne*'de (*Cephede Piknik;* başlık zalimce yapılmış bir sözcük oyunudur – "kırda piknik" olarak alınabilir ama aslında "cephede piknik" anlamına gelir) bu yaklaşımı görülür. Oyunu Kore Savaşı haberlerinin etkisi altında, yirmi yaşında yazmıştır. Bu kısa, tek perdelik oyun çarpışmanın ön saflarında tek başına kalmış bir askeri, Zapo'yu gösterir. Günümüz savaşlarının vahşiliğini kavrayamayacak kadar basit insanlar olan anne ve babası onu ziyarete gelirler, böylece birlikte bir Pazar pikniği yapabileceklerdir. Bir düşman askeri, Zepo ortaya çıkınca Zapo onu esir alır, ancak sonra onu da pikniğe katılmaya çağırır. Parti neşeyle sürerken açılan makineli tüfek ateşi katılanların hepsini katleder.

Bu, mutlu sonla bağlanmayan Chaplinvari komedyadır; Arrabal'ın büyük özelliği olan masumiyet ve acımasızlığın son derece rahatsız edici karışımını içermektedir. Bu aynı zamanda, Arrabal'ın 1958'de yayımlanan *Théâtre*'ının ilk cildinin başındaki *Oraison*'un da (tek perdelik bir *mistik dram*), atmosferidir. Bir kadın ve bir erkek, Fidio ve Lilbé (adların çocuksuluğuna dikkat edin) iyi olmanın –bu günden başlayarak– yollarını tartışarak bir çocuk tabutunun başında otururlar. Lilbé iyi olmanın ne demek olduğunu kavrayamaz:

LILBÉ	:	Daha önce yaptığımız gibi, mezarlığa gidip eğlenemeyecek miyiz?
FIDIO	:	Neden olmasın?
LILBÉ	:	Ve daha önceki gibi, cesetlerin gözlerini oyamayacak mıyız?
FIDIO	:	Hayır, bu yok.
LILBÉ	:	Ya insanları öldürmek?
FIDIO	:	Hayır.
LILBÉ	:	Yaşamalarına izin vereceğiz demek?
FIDIO	:	Öyle görünüyor.
LILBÉ	:	Onlar için çok daha kötü.[1]

İyiliğin doğası üzerine bu tartışma sürdükçe, Fidio ve Lilbé'nin öldürdükleri kendi çocuklarının tabutu başında oturdukları ortaya çıkar. Safça İsa örneğini tartışırlar ve Lilbé bundan sıkılacaklarını kestirse de, iyi olmayı denemeye karar verirler.

Les Deux Bourreaux (*İki Cellat*)'da benzer bir durumla karşılaşırız, ama burada geleneksel törelciliğe kendiyle çeliştiği için daha doğrudan saldı-

1) Fernando Arrabal, *Théâtre* (Paris: Julliard,1958), s. 13-14.

nılır. Bir kadın, Françoise, iki oğlu Benoît ve Maurice ile birlikte, kocasını iki cellata ihbar etmeye gelir. Açıklanmayan bir suç işlemiştir. Ondan nefret eden Françoise, ona yan odada işkence yapılırken izlemek ister. Onun acı çekmesine sevinir, üstelik yaralarına tuz ve sirke sürmek için işkence odasına dalar. Annesinin söz dinleyen oğlu Benoît onun davranışını onaylar, ama Maurice karşı çıkar. Böylece, annesine boyun eğmeyen ve onu üzen Maurice kötü evlat olur. Baba sonunda işkencede ölünce Maurice onun ölümüne sebep olduğu için annesini suçlamayı sürdürür ancak sonunda onların görev anlayışına inandırılır. Asiliği için bağışlanmasını ister ve perde inerken anne ve oğullar kucaklaşır.

Beş sahnelik bir oyun olan *Fando et Lis* (Fando ve Lis)'de Fando, felçli olan sevgilisi Lis'nin tekerlekli sandalyesini itmektedir. Tar yolundadırlar. Fando Lis'yi çok sevmekte ama aynı zamanda kendisine yük olduğu için de ona kızmaktadır. Yine de trampetiyle ona bildiği tek şarkıyı, Tüyün Şarkısı'nı çalarak eğlendirmeye çalışır. Lis ve Fando, bir türlü ulaşamadıkları Tar'a gitmekte olan şemsiyeli üç beyle karşılaşırlar. Tar'a varmak yerine, dönüp dolaşıp aynı yere gelmektedirler. Fando, beyefendilere gururla Lis'nin güzelliğini sergiler, bacaklarını göstermek için eteğini sıyırır, onları onu öpmeye çağırır. Fando Lis'yi sever ancak ona karşı acımasız olma eğilimine de karşı koyamaz. Dördüncü sahnede, onu beyefendilere göstermek için bütün gece çıplak yatırdığını öğreniriz. Şimdi eskisinden daha çok hastadır. Fando, kendisini onların yanına sürükleyip sürükleyemeyeceğini görmek için onu zincire vurur ve kelepçe takar. Onu döver. Düşerken Fando'nun trampetini kırar. Fando, öyle öfkelenir ki onu bayıltıncaya dek döver. Üç adam geldiğinde, Lis ölmüştür. Son sahne, şemsiyeli üç beyefendiyi kafaları karışmış, neler olduğunu tartışırken gösterir. Bir köpek ve çiçekle Fando çıkagelir – Lis'ye öldüğü zaman mezarını bir çiçek ve köpekle ziyaret edeceği sözünü vermiştir. Üç beyefendi onunla mezarlığa gitmeye karar verirler. Daha sonra dördü birlikte Tar'a gitmeyi deneyebileceklerdir.

Commedia dell'arte ve *Grand guignol*'ün garip bir karışımı olan *Fando ve Lis* sevgideki, bir çocuğun kucaklanıp ardından işkence edilen bir köpeğe duyabileceği türden bir sevgideki çelişkinin şiirsel bir çağrışımıdır. Çocukluktaki duyguları yetişkinlerin dünyasına yansıtarak Arrabal'ın yarattığı etki hem traji-komik hem de derin bir etkidir: Çünkü bu etki yetişkin duygularının birçoğunun arkasında saklı duran gerçeği de açığa çıkarmaktadır.

İki perdelik bir oyun olan *Le Cimetière des Voitures* (*Araba Mezarlığı*) Arrabal'ın çocuksu bakışıyla görülen ve abartılı bir sefalet görüntüsü

içine yerleştirilen İsa tutkusunu yeniden oluşturmaktan başka bir çaba göstermez. Sahne yıkık dökük ancak lüks bir otel gibi çalışan bir eski araba mezarlığıdır. Bir oda hizmetçisi, Milos, hizmet verir – yatakta kahvaltı ve uyumadan önce her beyefendiye fahişe Dila'dan bir öpücük. Oyunun kahramanı, bir trompetçi olan Emanou üç müzisyenden oluşan bir grubun lideridir: Arkadaşları klarnetçi Topé ve Harpo Marx örneği bir dilsiz olan saksofoncu Fodère'dir. Emanou da *Oraison*'daki Fidio gibi iyi olmak ister. Bu istek kendini, bir müzik aleti çalmak polis tarafından kesinlikle yasaklanmış olsa da, araba mezarlığında kalanlara her gece dans etmeleri için müzik çalmalarında gösterir. Oyun boyunca iki yorulmaz koşucu; bir adam, Tiossido ve yaşlıca bir kadın, Lasca, sahneden gülünç bir sportmenlik gösterisi yaparak geçmektedirler. İkinci perdede bu ikisinin Emanou'nun peşinde olan polis ajanları olduğu anlaşılır. Arkadaşına ihanet etmesi için Topé'ye para verirler – onu öperek kim olduğunu tanıtacaktır. Bu olduğunda, kendisine Emanou'yu tanıyıp tanımadığı sorulan dilsiz Fodère başını çılgın gibi iki yana sallayarak onu tanımadığını anlatır. Emanou vahşice dövülür ve kolları bir bisiklete bağlı, ölmek üzere, uzaklaştırılır. Araba mezarlığındaki grotesk lüks yaşam sürer.

Emanou'nun iyi olma isteği usa yatkın bir kanıdan çok belirsiz bir dilek olarak gösterilir. İyi olma öğretisini mekanik bir biçimde okur: "İnsan iyiyken, kendini ideal insan imgesine yakın bulduğunda yaşadığı ruh dinginliğinden doğan büyük bir iç huzuru duyar." Ama oyunun sonuna gelindiğinde bu metni unutmuşa benzer ve ezbere okumak istediğinde karmakarışık eder. Aynı zamanda da öğrencileriyle, bir başka mesleğe atlamanın –hırsızlık ya da cinayet işlemek gibi– daha kazançlı olup olmayacağını tartışır ve bu işlere yalnızca çok zor oldukları için karşı çıkar. Dila ona iyi olmak istediğini söylediğinde, Emanou, "Ama sen zaten iyisin; herkesin seninle yatmasına izin veriyorsun,"[1] diye yanıtlar.

Emanou ve İsa arasındaki koşutluklar günah sınırına yaklaşacak kadar açık edilmişse de (bir ahırda doğdu, babası marangozdu, otuz yaşındayken trompet çalmak için evden ayrıldı), oyun bir masumiyet izlenimi yaratmayı başarır – iyiliğin hem pis hem de anlamdan yoksun bir evrende yılmadan aranması. Böyle bir dünyada anlaşılabilir etik ölçütler olamaz ve iyiliğin peşinde koşmak; casusların sportmenlik gösterisi peşinde yorucu polis koşuları kadar absürd, trajik bir girişim olur.

Arrabal'ın iyilik sorunsalı saplantısı –sevgi ve zorbalık arasındaki ilişki, bütün benimsenmiş etik ölçütleri, onları bir anlayabilse hemen benimseyecek bir masumun görüş noktasından sorgulaması– Beckett'in

1) a.g.y., s. 152.

Godot'yu Beklerken'deki serserilerinin tutumunu anımsatmaktadır. Yazdıklarının kişisel düşlerinin ve duygularının anlatımı olduğunu vurgulayan Arrabal, Beckett'e büyük hayranlık duyduğunu da kabul eder. Ancak Adamov'un bazı oyunlarını İspanyolcaya çevirmiş olmasına karşın, ondan etkilenmediğini söyler.

Arrabal büyük ölçüde herhangi bir insani içeriği ortadan kaldıracak bir soyut tiyatro geliştirmekle ilgilidir. *Orchestration Théâtrale*'inde (ilk kez Jacques Poliéri'nin yönetiminde 1959 Sonbahar'ında gösterildi) tümüyle, bazıları dansçılar tarafından oynatılan, diğerleri mekanik araçlar olan soyut üç boyutlu şekillerin devinimlerinden oluşan bir dramatik gösteri oluşturmaya çalışmıştır. Bu garip gösterinin biçimsel dünyası Klee, Mondrian, Delaunay'in buluşlarına ve Alexander Calder'in hareketli parçalarına dayanır. Arrabal mekanik devinimlerdeki uyumsuzluğun büyük bir güldürü kaynağı olduğuna inanır. Daha sonra *Dieu Tenté par les Mathématiques* adını alan *Orchéstration Théâtrale*'nin, hiçbir diyalog içermeyen metni, kocaman bir satranç oyununun yazımını andırır ve büyüleyici biçimde renklendirilmiş çizimlerle gösterilir. Bu cüretli düşüncenin ayakta zor duran bir avant-garde topluluğun olanaklarıyla sahnelenmesindeki güçlükler öylesine büyüktü ki, bu deneyimin alkış almaması hiçbir biçimde soyut mekanik bir tiyatronun olanaksızlığının kanıtı olamazdı.

Ün ve güven kazandıkça, Arrabal'ın verimli imgelemi, içinde tersine dönmüş bir ayinin, bir kara ayinin sık sık ortaya çıktığı uzun bir oyun dizisi üretmiştir ve dinsel saygısızlığa yönelen bu dürtü en aşırı türdeki coşkun sadomazoşist düşlerle birleşmektedir. Bu son derece dramatik ama çok karmaşık yapısı olan yapıtları (*œuvre*) arasında, tasarımındaki tutumluluk ve en barok ayrıntının içinden parlayan temel düşüncesinin olağanüstü yalınlığıyla bir oyun göze çarpar. Bu, Arrabal'ın en yaygın biçimde sahnelenen ve çağdaş bir klasiğin özelliğini taşıyabilecek yapıtı *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (*Mimar ve Asur İmparatoru*, 1967)'dir. Oyun başlığını, Artaud'nun, içinde birbirlerine düşmanlarının kesik kulaklarını ve burunlarını gönderen "Asur Kralları'nın zorbalığından söz ettiği 'vahşet tiyatrosu' üzerine yazdıklarında bulunan bir bölümden alınmıştır. Ayrıca Shakespeare'in *Fırtına*'sının konusunun da çağdaş bir çeşitlemesidir. Mimar –yani, yapıcı, olumlu, bozulmamış insan türü,– bu çöl adanın Caliban'ıdır; konuşma becerisi yoktur, çünkü ona gereksinim duymaz; kuşlar, hayvanlar ve tanrılar onun en ufak dileğini yerine getirirler, yalnızca aklından geçirmesi yeterlidir. Müthiş bir patlamanın ardından, adanın Prospero'su girer, çağdaş bir adam, görünüşe göre bir uçak kazasından –ya da bir atom bombasının yıkımından– sağ çıkan

birisi. Adam, güç delisidir ve Madridli altsınıf bir memurdan başka bir şeye benzemese de kendini bir İmparator olarak düşler. "Uygar" insanın kibriyle mimara kendi dilini ve toplumun davranış biçimlerini öğretir, sonuçta mimar mucizevi güçlerini yitirir. Ancak İmparator da büyük bir suçluluk duymaktadır, ölüme mahkûm edilmesi ve mimar tarafından yenmesinde direnerek, annesini öldürmek suçundan yargılanmak ister. Mimar onu yedikçe, şimdi çıplak ve doğanın parçası olarak adada –bir başka patlama baştaki mimarın görünüşünde olan, bir başka uygar adamı adaya atana dek– tek başına yaşayan İmparatora dönüşür. Ve doğanın masumluğuyla, toplumsallaşmış insanın bozulmuş, suçlarla ezilen dünyası arasındaki tarihsel döngü en baştan yinelenir.

Arrabal'ın, içinde *Mimar ve Asur İmparatoru*'nu yayımlandığı toplu oyunları, *Théâtre Panique* başlığını taşır; Arrabal'ın gitgide ürettiklerinin tümüne iliştirdiği bir etikettir bu. Deyim "panik" sözcüğünün bilinen anlamını (korku, endişe, dehşet) "tanrı Pan'la ilgili" asıl anıştırmasıyla birleştirir; Arrabal böylece kendiliğindenlik ve coşku unsurlarını, yaşamın *tümünün* bir kutlaması yönünü (Pan Yunanca "tüm" demektir), onun bütün dehşeti ve görkemiyle benimsenişini vurgular. "Öyle bir tiyatro düşlüyorum ki," der Arrabal, "içinde güldürü ve şiir, panik ve sevginin tek bir şey olacağı bir tiyatro bu. Dramatik ayin kendini daha sonra Don Kişot'un düşleri gibi bir *opera mundi*'ye, Alice'in karabasanlarına, K'nin sayıklamalarına, aslında bir IBM bilgisayarının gecelerini istila eden *humanoidler*'e [insansılar] çevirebilmeli."

Bu iddialı bir programdır ve Arrabal'ın bunu uygulamaya koyabileceğini gösteren bir sürü kanıtı vardır. Öyleyken son zamanlarda ürettiği yapıtların çoğu çılgıncasına kendi keyfinde ve kasıtlı olarak sapkındırlar. Başlarda yazdığı oyunlar etkilerinin çoğunu, dünyaya acımasız gözlerle bakan çocuksu masumluktan alıyorlardı. Bu, daha sonraki dönem yapıtlarında eksik olan bir niteliktir.

MAX FRISCH

Max Frisch (doğumu 1911) önemli bir Alman-İsviçreli oyun ve roman yazarıdır; ilk kez 29 Mart 1958'de Zürih Schauspielhaus'da Almanca olarak gösterilen *Biedermann und die Brandstifter* (*Bay Biedermann ve Kundakçılar*) oyunu onun *kara mizah* ve Absürd tiyatro alanına şu ana dek yaptığı ilk ve tek gezidir. Hiç kuşkusuz bugün Almanca konuşan dünyanın önde gelen oyun yazarları arasında olan Frisch ve yurttaşı Friederich Dürrenmatt, kendi dramatik söylemlerini, Bernard Shaw, Thornton

Wilder ve Bertolt Brecht'e çok şey borçlu olan ve belki de en uygun biçimde çağdaş sorunları düş kırıklığına uğramış bir traji-komik çizgide gözler önüne seren aydın düşünün bir tiyatrosu olarak betimlenebilecek bir biçemi geliştirmişlerdir. Çağdaş bir politik olgunun alaycı bir yorumu olmakla *Bay Biedermann ve Kundakçılar*'ın bu çizgide olduğu açıktır, ancak konunun parodi yoluyla işlenmesi ve absürdü yürekli arayışıyla, oyun Absürd tiyatrodan etkilendiğini de gösterir. "Ders vermeyen didaktik bir oyun" etiketi takılan *Bay Biedermann ve Kundakçılar*, altı sahne ve bir epilogla, evi üç karanlık kişi tarafından istila edilen, saç losyonu imalatçısı, oldukça saygın bir burjuvanın (Biedermann ismi bu kişinin kesinlikle Alman olduğunu gösteriyor) öyküsünü anlatır. Biedermann yaşadığı kentin, evsiz olduklarını söyleyerek değişik evlerde sığınan adamların işi olan bir dizi kundaklama olayına sahne olduğunu bilmektedir. Kısa bir süre sonra konuklarının kundakçılar olduğundan kuşkulanmaya başlar, ancak göz göre göre çatıya benzin bidonları yığdıkları, gözünün önünde fitilleri hazırladıkları zaman bile, onlara iyi davranırsa, onları kaz ve kırmızı lahanadan oluşan bir akşam yemeğine davet ederse onun evini ve kenti kundaklamayacaklarına inanır. Kundakçılardan birinin durumu özetlediği gibi, "Şakaya vurmak en iyi üçüncü örtme yoludur; ikincisi duygusallıktır... Ancak en iyisi ve güvenlisi yine de yalın, çıplak gerçektir. Garip ama, hiç kimse inanmaz buna..."[1]

Biedermann acımasız ve kaba gösterilir. Yanında çalışanlardan birini yıllarca bağlılıkla çalışmasının karşılığında işten kovarak intihara sürüklemiştir, ama aynı zamanda da kendini insanları nasıl etkileyeceğini bilen nazik birisi olarak görür. Ve bu da onun felaketidir. Kundakçıların ikisi, toplum düzeninin kurbanları olarak gösterilseler de, yalnızca yok etmek ve yanan şeyleri görmekten aldıkları zevk için bunu yapmaktadırlar. Üçüncüsü soyut bir ilkeye hizmet ettiğini sanan bir aydındır. Fitiller ateşleneceği zaman, aydın olan, yıkımın ideolojik uslamlamasıyla ilgilenmediklerini gördüğünden suikastçı dostlarını ihbar eder. Ama Biedermann bu uyarıya da inanmaz. Kundakçılar kibritlerinin kalmadığını anladıklarında onlara, evini, karısını, kendisini ve tüm kenti yakabilsinler diye kendisininkileri verir.

Yok edilen uygarlık "birçok kişinin Tanrı'ya değil de itfaiyeye inandığı,"[2] bir uygarlıktır. Ve oyunda, işe el atmaya hazır olduklarını söyleyip

1) Max Frisch, *Biedermann und die Brandstifter* (Berlin ve Frankfurt: Suhrkamp, 1958), s. 78. *Biedermann und die Brandstifter* adıyla basılan ve Mart 1953'te Münih'te Bayrischer Rundfunk tarafından yayımlanan radyo oyunundan alınmıştır.

2) *Biedermann und die Brandstifter*, s. 20.

duran itfaiyecilerden oluşan gülünç bir Yunan korosu burleski vardır. Epilogda, Biedermann ve karısı cehennemdedirler, ancak bu metafizik dönemde Şeytan'ın kendisi (kundakçılardan biri olduğu ortaya çıkar), Biedermann gibi insanların cehennemini yönetmeye karşıdır. Yok edilen kent "eskisinden de güzel" yeniden yapıldıkça, yaşam sürebileceğe benzer.

Bay Biedermann ve Kundakçılar politik bir taşlama olmaktan çok daha fazlasıdır. Politik taşlama kesinlikle vardır: Biedermann'ın durumu, Max Frisch üzerine eşsiz bir çalışmanın yazarı olan Hans Bänziger'e göre, ülkenin bağımsızlığını yok etmeye yatkınlıklarını bile bile komünistleri hükümetine alan Çekoslovak Cumhurbaşkanı Beneš'in durumuna dayanır.[1] Ayrıca bu, Hitler'in savaş ve fetihten söz ettiğinde, söylediklerini kastetmediğini sanan ve böylece alevler içinde bir dünya yaratmasına izin veren Alman aydınlarının da durumudur. Ve ayrıca, bir açıdan, dünyanın süper güçlerinin çatı katlarını son derece tehlikeli patlayıcı malzemelerle doldurduğu ve hidrojen bombası çağındaki bir dünyanın da durumudur. Ancak bu tümüyle politik yönünün ötesinde Frisch'in oyunu, Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* ve *Jacques*'daki ailenin ruh halini de betimler – değerlerin yok edilmesinin, şaşkın bireyin artık korunması gerekenlerle yok edilmesi gerekenleri birbirinden ayıramadığı bir noktaya ulaştığı, tekdüze ve boş *saflığın* ölü dünyası. İtfaiye hazırdır, ama kundakçıların tehlikeli olduğunu ayrımsayacak kimse kalmamıştır, böylece yangına karşı alınacak önlemler de başarısız olacaktır. Dahası, ölü bir tekdüzelik, kesintisiz bir tüketim ve üretim dünyasında bir uygarlığın yıkımı yalnızca yeni bir inşaat patlaması için –tüketim ve üretim sürebilsin diye– kazançlı bir temizleme yöntemidir.

WOLFGANG HILDESHEIMER

Absürd tiyatro, Hitler'in yükselişi ve düşüşüyle, tüm bir uygarlığın çöküşünün anlamı yitirdiği ve insanların yaşamlarındaki birliğin her yerdekinden daha apaçık göründüğü Almanca konuşulan dünyada tepki veren bir tele dokunmuştur. Absürdün önemli oyun yazarları Almanya'da bugüne dek, her yerdekinden daha başarılı olmuşlardır. Öyleyken, Hitler'in bıraktığı boşlukta yeni bir yazar kuşağının ortaya çıkması uzun zaman almıştır.

Wolfgang Hildesheimer (doğumu 1916), Absürd tiyatro deyimini üstlenen ilk Alman oyun yazarlarından biridir, savaş yıllarını, yurtdışında sürgünde geçirmiştir ve hâlâ da bir İsrail vatandaşıdır. Aslında bir ressam olan Hildesheimer bir oyun yazarı olarak mesleğe bir dizi esprili

1) Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt* (Bern ve Münih: Francke, 1960), s. 100.

ve garip radyo oyunları –demircilerin külhanbeyi öyküleri, grotesk Balkan ve Doğu masalları– yazarak başlamıştır. Bu tür gerilimlerden Absürd tiyatroya adım atmak doğal görünmektedir. Hildesheimer, bu konu üzerinde ustaca tartışılmış bir konuşmasında belirttiği gibi, Absürd tiyatroyu bir kinayeler tiyatrosu olarak görür.[1] Kabul edilir ki,

> terk eden oğulun öyküsü de bir kinayedir. Ancak o değişik tür bir kinayedir. Aradaki farkı inceleyelim – terk eden oğulun öyküsü dolaylı bir anlatıma izin vermek için (yani, benzetme yoluyla bir sonuca varma fırsatı vermek için) düşünülmüş bir kinayedir, öte yandan "absürd" oyun kesinlikle, herhangi bir anlatımın bilinçli olarak atılması yoluyla bir kinaye olur. Yaşam için de bu durum fark etmemektedir.[2]

Hildesheimer'in Absürd tiyatro düşüncesini gösteren oyunlarının toplandığı cildin başlığı *Spiele in denen es dunkel wird*'dır (*Karanlığın bastırdığı oyunlar*).[3] Durum tam da böyledir. Üç oyunun her biri açıldıkça, ışık zayıflar. *Pastorale oder Die Zeit für Kakao*'da (*Pastoral ya da Kakao Vakti*) birkaç yaşlı kişi, sanatsal ve şiirsel abartılı bir tonlamayla (bugünkü Batı Alman toplumunun en büyük karakteristiği olan bir tonlama karışımı) iş meseleleri ve borsa oyunlarıyla ilgili, birinden diğerine atlayan bir diyaloğa dalmışlardır. Işık karardıkça, yaz sonbahara ve kışa dönüşür, ölüm büyük bir şirketin başkanını, bir konsolos ve bir maden mühendisini yakalar.

Landschaft mit Figuren'de (*İnsanlı Manzara*) bir ressam, hepsi aynı ölçüde boş ve özentili kişiler olan bir grubun –güzel ama yaşlanmakta olan bir hanımefendi, jigolosu ve yaşlı bir zengin– portrelerini yaparken gösterilir. Kişiler burada da, gözümüzün önünde orta yaştan yaşlılığa geçer, sonunda ölür, güzelce paketlenir ve bir koleksiyoncuya satılırlar – böylece kendilerinin portresi olmuşlardır. Bunlar olurken bir camcı stüdyoya yeni camlar takmaktadır. Işık bu camlar yüzünden gittikçe kararır. Ama sonunda ressam ve karısı başlangıçta oldukları kadar gençtirler ve yalnız kaldıklarında mor camlar yere düşer ve sahne bir kez daha ışığa boğulur.

Camcı, *Die Uhren*'de (*Saatler*) yine ortaya çıkar. Ancak bu kez bir karıkocanın yaşadığı odanın pencerelerine taktığı camlar simsiyah ve ışık geçirmezdir. O çalışırken, karıkoca ortak yaşamlarından sahneleri yeniden yaşarlar; sonuna doğru her türden bir sürü saat satan bir satıcı gelir. Son perdede adam ve karısı saatlerin içindedir, tik tak sesleri çıkarmaktadırlar.

1) Hildesheimer, "Erlanger Rede über das absurde Theater", *Akzente*, Münih, no. 6, 1960.
2) a.g.y.
3) Hildesheimer, *Spiele in denen es dunkel wird* (Pfullingen: Neske, 1958).

Bu dramatik kinayeler, oldukça açık benzetmelerden ve boşuna sonuçlardan bağımsız olmaktan çok uzak olsalar da oldukça etkileyici şiirsel anlatımlardır.

GÜNTER GRASS

Hildesheimer'in kinayeli oyunları yumuşak ve zariftir. Günter Grass'ın (doğumu 1927) tiyatrosunun çok daha kaba bir dokusu vardır. Grass da mesleğe bir ressam olarak başlamıştır. Oyunları Goya ve Bosch'un canlanmış tuvalleri gibidir – şiddetli ve garip. *Onkel, Onkel*'da (*Amca, Amca*), Bollin'le, cinayet işlemekten başka bir şey düşünmeyen, kurbanları ondan korkmadıkları için hep başarısızlığa uğrayan genç bir adamla karşılaşırız. Yatağının altında saklanan küçük kız, ortaya çıktığında ona aldırmaz, yalnızca bulmacasına yardım etmesini ister; korulukta tuzağa düşürdüğü bekçi iki şehir çocuğuna ormandaki ağaçlarla ve kaçış yöntemleriyle ilgili bilgi vermeyi sürdürür; banyosunda öldürmek istediği film yıldızı budalaca gevezeliğiyle onu kaçırır; sonunda iki çocuk silahını çalıp *onu* vururlar.

Zweiunddreissig Zähne'de (*Otuz İki Diş*), Bollin kadar sabit düşünceli bir öğretmenle karşılaşırız – onun için diş sağlığı her şeyden önce gelir. *Hochwasser* (*Su Baskını*), yükselen sulardan önce evlerinin üst katına, daha sonra iki filozof fareyle karşılaştıkları çatıya kaçan bir aileyi gösterir. Sular çekildiğinde ve perişan durumdaki evlerinde günlük yaşamlarına geri döndüklerinde, acil durum sırasında yaşadıkları heyecanı ve karşılaştıkları yoldan çıkmış düşsel varlıkları yitirdiklerine üzülürler.

Kısa oyun *Noch zehn Minuten bis Buffalo* (*Buffalo'ya On Dakika*), eski bir oyuncak lokomotifin, gemicilikle ilgili konuşmalar eşliğinde, olmadık bir manzara içinden geçişini ve Buffalo'ya asla varamayışını gösterir.

Ancak, Günter Grass'ın en ilginç oyunu *Die Bösen Köche* (*Kötücül Aşçılar*), dinsel bir konuyu şiirsel bir traji-komedyaya çevirmek için iddialı bir girişimdir. Sahne aşçılarla kaynar – iki rakip aşçı grubu vardır ve bilinen lahana çorbasına, özel bir tür kül eklenmesinden oluşan gizemli bir gri çorbanın gizinin peşindedirler. Bu gizi elinde tutan kişi, gerçek adı çok yaygın olan bir Herbert Schymanski, Kont diye tanınır. Aşçılar Kont'la bir pazarlık yaparlar. Kont onlara bu gizi verirse, Martha'yla, hemşireyle, evlenebilecektir. Ancak aşçılar ondan, pazarlıkta onu ilgilendiren sözü tutmasını istediklerinde, Kont tarifi unutmuştur. "Size kaç kez söyledim, o bir tarif değil, bir deneyim, yaşayan bilgi, sürekli bir değişim. Hiçbir aşçının aynı çorbayı iki kez pişirmeyi başaramadığını bilmelisiniz... Son aylar, Martha'yla bu yaşam... bu deneyimi gereksizleştirdi. Onu

unuttum."[1] Pazarlıkta kendi paylarına düşeni yerine getiremediklerinden, Kont ve Martha kendilerini öldürürler. *Passion*'la benzerliğin oyuna egemen olduğundan pek kuşku duyulmamalıdır. Martha ölmeden kısa bir süre önce Kont'un ayaklarını yıkar ve gizemli yiyecekle ve sonuçta bir yemek sırasında yerine getirilen, yemekle simgelenen Eucharist* arasında bir bağlantı vardır.

Günter Grass oyunlarının çoğunu 1957'den önce yazmıştır. O zamandan beri, *Die Blechtrommel* (1959), *Hundejahre* (1963) ve *Flounder* (1977)'ın da içinde bulundukları kapsamlı ve coşkunluk taşıyan romanlarla büyük başarı kazanmıştır. *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) Brecht'in yaşamının bir kesitiyle ilgilidir ve Brechtçi bir drama geleneği kullanır.

ROBERT PINGET

Meslek yaşamına ressam olarak başlayan ve Absürd tiyatro alanına da el atan bir diğer önemli romancı da Robert Pinget'dir (doğumu 1919). Pinget bugün Paris'te yaşayan bir Cenevrelidir. Hukuk eğitimi görmüş, resim yapmış, bir süre İngiltere'de Fransızca öğretmenliği yapmış ve Alain Robbe-Grillet'nin çevresinde toplanan "yeni romancılar" grubunun önde gelen kişilerinden biri olmuştur. Pinget, Beckett'in yakın dostudur ve *Lettre Morte* (*Ölü Mektup*) oyunu, 1960 baharında Théâtre Récamier'de Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* ile sahneyi paylaşmıştır.

Lettre Morte Pinget'nin, terk edilmiş bir babanın terk eden oğula yazdığı bir mektup biçiminde olan romanı *Le Fiston*'un (1959) konusunu taşır; baba, oğulun nereye gittiğini bilmez bu yüzden mektup postalanamaz ve "ölü bir mektup" olarak kalır. *Le Fiston* akla geldikçe ekleme yapılan kopuk, düzensiz sonu gelmeyen bir mektup biçimini oluşturmaya çalışır; kitapta sayfa numaraları bile verilmez, böylece okuyucuda çökmüş bir babanın yazdığı gerçek bir mektubu okuduğu duygusunu artırır. Oyun, *Lettre Morte*, aynı yaşlı adamı, Monsieur Levert'i sahneye çıkarır. Sanki yazar uzun mektubun gerçeğine, onu yazan adamı gözlerinin önünde canlandırmak zorunda kalacak kadar saplanmış gibidir. Monsieur Levert'i iki durumda görürüz – barda, içini barmene dökerken ve postanede memuru, kayıp oğlundan gelmiş ve belki de kültablasına atılmış bir mektup var mı diye bir daha bakmaya ikna etmeye çalışırken. Ama barmen ve posta memurunu aynı oyuncu canlandırır, postanedeki tezgâh ile bardaki tezgâh aynıdır. Yaşlı

*Eucharist: 'Şükran ifadesi' anlamında Yunanca kelime. Katolik doktrinine göre, İsa'nın bedenini ve kanını, dolayısıyla ruhunu ve tanrılığını temsil eden ekmek ve şarapla yapılan kutsama töreni.

1) Günter Grass, *Die Bösen Köche*, s. 101.

adam, *Godot'yu Beklerken*'deki iki serseri gibi, gerçek bir umut taşımadan beklemektedir. Sürekli olarak oğlunun onu neden terk ettiğini, onun sevgisini yitirmek için ne yapmış olduğunu anlamak yolunda beynini zorlamaktadır. Dışarıdan bir cenaze geçer. Monsieur Levert ölümü beklemektedir. Bu melankoli ve pişmanlık senfonisinin kısa bir *scherzo*'sunda, bir gezgin kumpanyanın iki oyuncusu bara gelir ve o gece sahneleyecekleri duygusal bir yatak odası farsından bölümler oynarlar. Oyunun adı *Terk Eden Oğul*'dur ve ona geri dönmesi için yalvaran mektuplar yazan bir babayla ilgilidir. Bunun ardından oğul *döner*. Burada, her şeyin beklendiği gibi olduğu, eskimiş bulvar tiyatrosu geleneği, diyalog satırlarının ping pong topları gibi ileri geri sıçramayıp gerçek yaşamdaki gibi kendini yinelediği ve sonuçsuz kaldığı –ve böylece anlamsız bir dünyadaki gerçeğin kaçınamayacağı kadar saçmalaşır– Absürd tiyatronunkiyle karşı karşıya gelir. Pinget'nin dramatik biçimdeki ikinci çabası kısa bir radyo oyunu, gerçek konuşmanın saçmalığının uç noktaya taşındığı *La Manivelle*'dir (Samuel Beckett tarafından *The Old Tune* [*Eski Şarkı*] başlığıyla çevrilmiş ve 23 Ağustos 1960'ta BBC'nin Üçüncü Programı'nda yayımlanmıştır): İki yaşlı adam, bir laternacı ve arkadaşı eski günlerden söz etmektedirler. Konuşma konudan konuya atlar ve adamların her biri yaşamının en güzel dönemlerinden bir şeyler anlatır. Sorun diğerinin hemen bu bilgiyle çelişecek bir şeyler söylemesidir, böylece her birinin kendi geçmiş yaşamından anımsadıkları sorgulanmış olur. Bu iki adamın her birinin geçmişi karşılıklı olarak birbirini siler. Ellerinde kalan nedir? Geçmişleri yalnızca bir yanılsama mıydı? İkisi sokakta durmuş konuşurken, trafiğin sesi anılarını neredeyse boğar. Ancak sonunda, laternanın sıkışan manivelası (Fransızca başlık buradan gelmektedir) yeniden döner ve eski ezgi trafikte yükselir; belki de anıların eski ezgisinin, ne kadar zayıf ve belirsiz olsa da, hâlâ sürmekte olduğunun bir simgesidir bu.

Beckett tarafından olağanüstü bir biçimde bir İrlanda söylemine çevrilen bu kısa radyo oyunu, katı doğallıklarıyla ahmaklık derecesinde anlamsız olan parçalardan nostaljik bağlantıların ve lirik güzelliğin garip bir karışımını yaratır. Titizlikle üretilen bir gerçeklikle bir absürd yazını arasında gerçek bir çelişki yoktur çünkü. Hatta tam tersi geçerlidir. Birçok gerçek konuşma, bilindiği gibi, anlamsız, mantıksız ve eksiltilidir, dil bilgisi kurallarına uymaz. Oyun yazarı, gerçeği acımasız kesinlikle kâğıda dökerek absürdün parçalanan diline varır. Gerçekdışı ve oldukça biçemli olan, akılcı biçimde oluşturulan oyunun kesinlikle mantıksal diyaloğudur. Absürdleşen bir dünyada, gerçeği özenle yazıya dökmek, aşırıya kaçan akıldışılık izlenimini yaratmak için yeterlidir.

1961'de çıkan bir ciltte Pinget'nin, üç oyunu daha yayımlandı, bir uzun ve iki tane tek perdelik: Üç perdelik *Ici on Ailleurs*, *Lettre Morte* gibi, Pinget'nin romanlarından biriyle, *Clope au Dossier* ile yakından ilgilidir. Kahraman, Clope, bir demiryolu istasyonunun peronunda otlardan yapılmış bir kulübede yaşar, yaşamını insanlara kâğıt falı bakarak kazanır ve geçmişinde olan bir şeyden rahatsızlık duyar. Trene binmek üzere oradan geçen genç bir adam, Pierrot, Clope ile dostluk kurar. Pierrot, onunla kalacak gibidir, ancak bir gün trene yetişme duygusu ağır basar ve gider. Trenlerin ve yolcuların telaşı arasında sürekli bir ilişki kurmaya çalışan yerleşik ve dalgın tip imgesi çarpıcıdır.

Architruc, ciltteki kısa oyunlardan ilki, zamanı boş oyunlarla geçirmeye çalışan, sıkılmış –*Godot'yu Beklerken*'deki iki serseri gibi– yetersiz ve çocuksu bir kral ve yardımcısıyla ilgilidir. Sonunda Ölüm gelir ve kralın canını alır. *L'Hypothèse*, diğer tek perdelik oyun, daha ilginç ve özgündür. Oyundaki tek karakter Mortin bir kuyunun dibinde bulunan elyazmasıyla ilgili bir konuşma hazırlamakta ve oraya nasıl gitmiş olabileceği konusunda –nasıl ve neden bir yazar onu oraya atmış olabilir– bir varsayım oluşturmaya çalışmaktadır. Varsayım saçmalaşıp, garipleştikçe, arada sırada arkadaki bir perdeye yansıtılmakta olan bir Mortin görüntüsü, onun düşüncelerini üstlenir ve onun yerine konuşur. Mortin gittikçe daha fazla heyecanlanır ve sonunda üzerinde çalıştığını gördüğümüz elyazmasından vazgeçip, fırlatıp atacakmış gibi görünür – belki de varsayım o ve onun elyazmasıyla ilgilidir...

Pinget, ağır romanı *L'Inquisitoire*'da (1962) bir romancı ve oyun yazarı olarak çalışmalarını birleştirir: Roman soru ve yanıt biçimindedir, uzun ve gizemli bir sorgulama ve çapraz sorgulamadır. Burada Absürd tiyatro, *nouveau roman** ile kaynaşır.

NORMAN FREDERICK SIMPSON

Eğer Pinter'ın oyunları gerçekliği şiirsel düşleme aktarıyorsa, Norman Frederick Simpson'ın (doğumu 1919) yapıtları da kesinlikle gerçeğe dayalı felsefi bir düşlemdir. Londra'da yaşayan bir yetişkin eğitimcisi olan N.F. Simpson ilk kez, *A Resounding Tinkle* ile (ilk gösterimi, çok daha kısa bir yorumuyla, 1 Aralık 1957'de Royal Court Theatre'da gerçekleştirilmiştir) *Observer*'ın 1957 oyun yazarları yarışmasındaki ödüllerden birini kazanarak ünlendi. Simpson'ın yapıtı, Lewis Carrol'ın çizgisinde, aşırıya kaçmış bir düşlem olsa ve yazarın kendisi tarafından, sürekli megafonla

* *Yeni roman*

"Jabberwocky"i okuyan bir çavuşla karşılaştırılsa da,[1] kesinlikle İngiliz sınıf düzenine dayanır. Eğer Pinter'ınki serseriler ve kâtiplerin dünyası ise, Simpson'ınki kenar mahallelerin dünyasıdır.

A Resounding Tinkle, Bay ve Bayan Paradock'un (aslında Paradocklar) yaşadıkları tek katlı evin oturma odasında geçer ve eylem, ne kadar çılgınlaşıp aşırıya kaçarsa kaçsın, hep sıkı sıkıya İngiliz kenar mahalle alt orta sınıf dünyasına bağlı kalır. Paradocklar mağazadan bir fil ısmarlamışlardır, ancak bir ev için çok büyük olduğundan onu istemezler ("Fil ancak bir otele sığar"), bu yüzden onu bir yılanla değiştirirler ("Onları uzattırabilirsiniz, ama derdimiz bu değil") – bu çevrelerde eşya satın alınıp değiştirilmesinden daha az absürd olmayan iki işlem.

Paradocklar kendilerini eğlendirsinler diye evlerine birkaç komedyen çağırırlar – onları televizyonda izlemekten daha abartılı değil. Oğulları Don eve gelir, ancak genç bir kadına dönüşmüştür ("Ne oldu, cinsiyetini değiştirmişsin") – ama cinsiyet kenar mahallelerin sınırlı dünyasında zaten o kadar da önemli değildir. Paradocklar ve konukları, iki komedyen, nektar ve ambrosia* içerek sarhoş olurlar. Radyoda "Church of the Hyphothetical Imperative in the Brinkfall"dan[2] yapılan, ama "eğitilmiş bir Anglikan aptallığıyla aktarılan",[3] dinleyicileri "müzik, aşk ve tavşan kafesleri yapmaya, işemeye"[4] çağıran ve onları dua etmeye çağıran bir dini yayını dinlerler:

> Gıdıkladıklarımızla gülelim... Gözyaşı bombası attıklarımızla ağlayalım. Başlarımızı geriye atıp, Mescalin eksikliğinin yol açtığı bir yanılsama olan gerçeğe; alkol eksikliğinin yol açtığı akıl sağlığına; insan beyninde evrim sırasında meydana gelen belli kimyasal değişimlerin sebep olduğu bilgiye gülelim... Diğerleri gibi bir olgu olan düşünceye gülelim. Diğerleri gibi bir yanılsama olan yanılsamaya...[5]

Saçmalık ve taşlama parodiyle karışır, ama ciddi felsefi amaç tekrar tekrar ortaya çıkarılır. İki komedyen bilgiç bilgiç Bergson'un gülme kuramını tartışırlar ("Birisinin bize bir şey olduğu izlenimini her verdiğinde güleriz") ve Bay Paradock kendini elektriğe bağlatıp, mekanik bir beyine dönüştürerek bu kuramı denemeye kalkışır, ancak veriyle beslenmesine karşın, doğru sonuçları veremez – bir kısa devre yüzünden.

* ambrosia: Yunan tanrılarının ölümsüzlük veren içkileri.

1) N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle*, *New English Dramatists 2* içinde (Penguin, 1960), s. 81.

2) *A Resounding Tinkle* (kısa versiyonu), *The Hole and Other Plays and Sketches* içinde (Londra: Faber&Faber, 1964), s. 88.

3) *A Resounding Tinkle*, *New English Dramatists 2* içinde, s. 99.

4) a.g.y., s. 100.

5) a.g.y.

Yazar zaman zaman, kafasında Portekizce, pek iyi bilmediği bir dilde, oluşan oyundaki eksikler için özür dileyerek ortaya çıkar. "Hiçbir özel görüntüyü suçlamıyorum," der, "kafamdaki düşüncelere gelince, sizin daha iyi düşüncelerinize erişemez. Hayır. Sirkteki cüce değilim ben – eksikliklerime elimden gelen fırsatı veriyorum."[1] Ve "garip bir akşamın" son özetlenişinde, yazar halkın dikkatini rahatlatıcı gerçeğine çeker. "Uslamlamadan kaçış, ona hiç yetişmemiş biri için önemsizdir. Bir *non sequitur*'den tat almak için eğitilmiş bir akıl gerekir."[2] Ve öyledir de. N. F. Simpson'ın oyunları son derece entelektüel eğlencelerdir. Bu oyunlar, Adamov'un karanlık saplantılarını, Ionesco'da nesnelerin delicesine çoğalışını ya da Pinter'ın endişe ve korkusunu taşımaz. Çoğu kez özgür çağrışıma ve yalın bir sözel mantığa ("Ense köküm çok büyük, Doktor") dayalı anlık yaratılardır ve Beckett'in biçimsel ilkesini taşımazlar. Simpson'ın bir program notunda yazdığı gibi, "Zaman zaman oyunun parçaları asıl bölümden kopacakmış gibi görünebilir. İzleyiciler tarafından, oyun sürerken bunları yeniden yerlerine sokuşturmak için, iyi niyetli ya da değil, hiçbir çaba gösterilmemelidir. Sonunda düşeceklerdir ve oldukça zararsızdırlar."[3]

Ancak yapıdaki bu gevşekliğe ve kendiliğindenliğe karşın, Simpson'ın dünyası derin bilgi ve hoş bir gülmece duyusu olan, son derece aklı başında, zeki bir insanın düşleminin belirtisini taşır. "Bence yaşam müthiş derecede komik," demiştir bir keresinde, "her gün metroda giden ve sonunda kendileri amaç olan amaçlara ulaşmak için uğraşan insanlar, hafta sonları gezmek için araba alıp, her hafta sonunu onu temizleyerek geçiren insanlar gibi."[4]

A *Resounding Tinkle*'ın tek perdelik, kısa yorumundaki dualar ve yanıtlar, Simpson'ın çabalarını özetler görünmektedir:

DUA	:	Bilgimizin doğasına göre bizi aydınlat. Akıllı adamın yanılsamaları, akılsızın yanılsamaları ve kendini dövenin yanılsamaları alkoliğin yanılsamaları ve sayıklayanın yanılsamaları karasevdalının yanılsamaları ve dahinin yanılsamaları herhangi birinin yanılsamaları değildir çünkü:
YANIT	:	Bizi aydınlatacak ışık ver.
DUA	:	Bize, akıllılara ışık ver ki, akılsızınkinden daha kabul edilir bir sapmaya ulaşalım ve ona gerçek diyelim:
YANIT	:	Ona gerçek diyelim ve yanlış olduğunu bilelim.

1) a.g.y., s. 130
2) a.g.y., s. 140.
3) Simpson, Penelope Gilliatt'dan alıntı, "Schoolmaster from Battersea", *Manchester Guardian*, 14 Nisan 1960.
4) Simpson, *Daily Mail*'den alıntı, 25 Şubat 1960.

DUA : Kendimizi bilelim ve kendimizi bilerek, bildiğimizin ne olduğunu bilelim.
YANIT : Amin.[1]

Yalnızca Simpson'ın değil, Absürd tiyatronun hedeflerinin de bundan daha iyi bir açıklaması olamazdı.

Bireyin düşünceleri, saplantı ve koşullarına göre dünya görüşümüzün göreceliliğinin araştırılması, Simpson'ın (Royal Court'ta 1957 Aralık'ında, *A Resounding Tinkle*'ın kısa yorumuyla aynı programda gösterimi yapılan) ikinci oyunu *The Hole*'un (*Delik*)konusudur. Burada bir grup insan, sokaktaki bir deliğin çevresine toplanır, ne olabileceğini tartışırlar, her biri sırayla karanlık açıklıkta farklı şeyler görür.

Kalabalık ağır ağır, battaniye ve yiyeceklerini alarak bir tabureye oturmuş, çok yakında olacağını söylediği ve dinsel anlam taşıyan belirsiz bir olayı –çok renkli camının sonsuzluğun beyaz ışığını lekeleyeceği görkemli bir pencerenin ortaya çıkışı olacaktır bu– izlemeye hazırlanan bir "hayalperest"in çevresine birikir. Hayalperest bir zamanlar "pusulada bulunan her yöne uzayan bir kuyruğa sahip olma"[2] tutkusuna kapıldığını itiraf eder, ama şimdi beklentilerini azaltmıştır; daha alçakgönüllü bir kuyruğun çekirdeği olmak ona yetecektir.

Başka, daha bildik kişiler gelir ve gizemli açıklığın boş karanlığına kendi düşüncelerini yansıtarak –uslarındaki her şeyi– deliği izlerler. Deliğin çevresindeki tartışma böylece bir İngiliz kenar mahallesinin düşlerdeki yaşamının dökümü haline gelir. Sporla başlar, dominodan krikete, oradan boks ve golfe atlar; deliği uzmanca tartışılabilecek bir sürü balık türünü barındıran akvaryuma çevirerek doğaya geçer; derken suç ve cezaya, işkence, öldürme ve öç için şiddet dolu isteklere döner ve ilgili herkesin duygularını kabarttıktan sonra politik doğası olan düşlerde –şovenizm ve devrimci eylemin şiddeti– doruğa tırmanır. Bütün bunların ardından delikten bir işçi çıkar ve izleyenlere içeride elektrik bağlantı kutusunun bulunduğunu söyler.

Kalabalığın arasındaki aydın, Cerebro, bu ayıltıcı gerçeği kabullenmeye hazırdır ve kendini, zaten bağlantı kabloları konusunda bir şeylerin kesin olarak bilindiği düşüncesiyle yatıştırır. Ancak karşı kahraman, Cerebro'nun Marx'ına karşı Stalin'i oynayan Soma, iktidar ve kitle duygusunun olanaklarını görerek, onu "bütün gizemi, bütün şiiri, bütün büyüyü kaldırmak" istemekle suçlar. Yavaş yavaş ciddi, olumlu gerçek

1) A *Resounding Tinkle*, (kısa yorumu), s. 87-88.
2) Simpson, *The Hole*, *The Hole and Other Plays and Sketches* içinde, s. 11.

metafizik önemle yeniden yerine oturtulur. Cerebro bile kendini, Soma kalabalığı bir elektrik kuşağı mezhebinin dinsel tören kutlaması yapan topluluğuna çevirirken, insanın bağlantı kutusuna giren kablodan mı yoksa çıkandan mı söz etmesi gerektiği konusunda sözde mantıksal kurgulara kaptırır. Teknolojik gerçekler belirsiz, duygusal, anlamsız bir törene dönüşmüşlerdir. Hayalperest, sonsuzluğun beyaz ışığını lekeleyecek renkli camı bekleyerek orada tek başına kalır.

Delik felsefi bir masaldır. Üçüncü oyunu *One Way Pendulum*'da Simpson, bu konuyu *A Resounding Tinkle*'daki saçma kenar mahalle dünyasıyla birleştirir. Başlığın anlamı sorulduğunda, Londra ya da Simpson gibi bir ad olduğunu söylediği belirtilir. Aslında oyunun içeriğinde bulunanların paradoksal olduğunu gösteren bir tür belirteçtir. 22 Aralık 1959'da açılışını yaptığı Royal Court Theatre'daki gösterimi sırasında oyuna "An evening of high drung and slarrit" altbaşlığı takıldı. *West End*'e geçtiğinde, bu içrek [esoteric] başlık, daha anlaşılır olan "Yeni boyutta bir Fars" ["A Farce in a dimension"] ile değiştirildi.

Delik'te olduğu gibi, her biri kendi düş dünyasına dalmış bir grup insan sunulur. Simpson'ın bir radyo konuşmasında söylediği gibi, "Bu oyunlarda her insan bir adadır. Ailedeki ilişkilerde bütün sorun herkesin gerçekte kendi ilgilerine kapılmış olması ve yüzeysel olanın dışında, oyundaki diğer kişilerle çok az ilişki kurmasıdır."[1] Söz konusu olan Groomkirby ailesidir. Arthur Groomkirby, ailenin babası, yaşamını parkmetrelerin özel koruyucusu olarak kazanmaktadır, bugünün İngiltere'sinde seçilecek en kazançlı meslek. Bütün diğer iyi kenar mahalle babaları gibi bir hobisi vardır. Yasalara duyduğu ilgiyi marangozluk tutkusuyla birleştirir ve oyun sırasında oturma odasına Old Bailey'deki mahkemeye tıpatıp benzeyen bir mahkeme kurar.

Arthur'un kendini Pavlov yöntemiyle eğitmiş olan ve bir yazar kasanın zil sesini duymadan yemek yiyemeyen oğlu Kirby Groomkirby büyük bir eğitim yatırımıyla ilgilenmektedir – beş yüz tane hassas tartı ("kilonuzu söyler") makinesine *Messiah*'dan "Hallelujah'yı söylemeyi öğretme peşindedir. Mantıksal bir yaklaşımla, eğer bu makineler konuşabiliyorsa, şarkı da söylemeleri gerektiğini öne sürer. Ve daha da ileri gider. Yazar kasalara şarkı söylemeyi öğretecek olursa, büyük insan kalabalıklarının onların şarkılarını dinlemeye geleceği Kuzey Kutbu'na göndermeyi ummaktadır. Bu kalabalık sonra, aynı anda zıplamaya ikna edebilir ve böylece dünyanın eksenini eğerek, İngiltere'de birçok insanın ölümüne yol

1) Simpson, BBC General Overseas Service ile söyleşi, 6 Mart 1960.

açacak bir buz çağına sebep olabilir. Kirby'nin birçok kişinin ölümüne gereksinimi vardır, siyahlar giymeyi sevmektedir çünkü, ama mantıklı düşünerek, yas giysilerine bürünmesi için ona fırsat verecek ölümler ister.

Ailenin genç kızı Sylvia'da da, kendisine bir *memento mori** olarak bir kafatası verildiğinden, ölüm takıntısı vardır ya da öyle olmasını ister. Ancak kafatasının işe yaramadığını keşfeder; ona ölümü anımsatmaz. Öte yandan Sylvia, insanların olduğu biçimden de hiç hoşnut değildir. Kollarının neden dizlerine değecek kadar uzun olmadığını anlayamaz; insan bedeninin yapısındaki mantığı göremez. Tekerlekli sandalyede oturan yaşlı bir hala vardır ve Bergsoncu ilkelere göre, bir insandan çok bir nesne gibi davranılır ona. Yalnızca ailenin annesi, Mabel, çevresinde olan bitene gerçekten hiç şaşırmaz ve onun da kendince gariplikleri vardır. Temizlikçi kadın Myra Gantry'yi artan yemekleri bitirmekte kullanır, çok fazla artık olduğundan zor iştir bu.

İkinci perdede, Groomkirbylerin oturma odasındaki Old Bailey mahkemesi birdenbire, yargıç, savcı ve savunma avukatlarıyla dolar ve ev halkı kendi yaşamına dalmışken, bir dava sürer. Arthur Groomkirby tanık olarak çağrılır ve gözden kaçabilecek kadar küçük olan belli bir yerde bulunmamış olma olasılığını gösterip, söz konusu anda *bulunmadığı* bir sürü yerin varlığını kanıtlayarak verdiği açıklamaları çürüten garip bir sorguya tutulur. Yargıçla üç el oynadığı karabasan gibi bir vist oyunundan sonra, Arthur Groomkirby duruşmaya döner. Yas giysilerini giyebilmek için kırk üç kişiyi öldürmekle suçlananın kendi oğlu olduğu ancak şimdi ortaya çıkar. Bu cinayetleri işlediği kanıtlansa da beraat eder, çünkü seri cinayet işleyen biri yalnızca bunların birinden mahkûm edilebileceğinden bu, diğerlerinin cezalandırılması söz konusu olduğunda yasaları kandırmak anlamına gelecektir. Böylece dava düşer.

Oyun, Arthur Groomkirby kendi duruşma salonunda yargıç rolünü oynamaya hazırlanırken –görünüşe göre çok az şansı vardır– sona erer.

One Way Pendulum başarısını saçmalığındaki sürekli yaratıcılığa ve özellikle de, ikinci perdenin neredeyse tümünü kaplayan, İngiliz yasalarının işleyişinin ve duruşma salonundaki dilin kusursuz parodisine borçludur. Ancak, aslına bakılırsa oyun ilk bakışta göründüğü kadar sevimli değildir. Ters dönmüş bir mantık içinde zararsız bir yazıdan fazla bir şeye benzemeyen şey, aslında çağdaş İngiliz yaşamı üzerine çok acımasız bir yorumdur.

Oyun, kendi özel düş dünyasına, üyelerinin her biri farklı bir gezegende yaşıyorcasına gömülmüş bir kenar mahalle ailesinin portresi çizer. Ayrıca,

* ölüm anı.

suskunluklarla –Groomkirbylerin her birinin kendi garip uğraşısını oturma odasının orta yerine kondurmasına izin veren karşılıklı hoşgörü– böyle bir toplumun gerisinde yatan acımasızlık ve sadizmin derin akıntıları arasındaki bir ilişkiyi de anıştırır. Kirby'nin kendini Pavlov'un koşullandırmasıyla eğitmesi oyunun anahtar imgesidir; bu, kent dışından işe gelip gidenlerin dünyasının dayandığı, alışkanlıkla ortaya çıkan istemsiz davranışları gösterir. Duygusal bir yaşam sürebilmek için, Kirby kendinden geçmek zorundadır; ancak o zaman seksin tadını çıkarabilir. Bu uyuşukluğundan yazar kasanın ziliyle uyandırıldığında, öfkeyle bağırır, "Düş kuruyor olabilirdim... Beni bir orgazmın tam ortasında durdurabilirdin!"[1]

Alışkanlık ve toplumsal gelenek özgün olmayan toplumun büyük susturucularıdır. Siyah giymesine toplumsal bir özür bulmak için Kirby seri cinayet işleyen birine dönüşür. Ancak bastırma ve alışkanlık her zaman suçla birlikte görülür. Groomkirbylerin odasındaki duruşma salonu görüntüsü de bu yüzdendir. Duruşma bir parodi olabilir, ama süren dava Kafka'nın bir başka suçlu küçük burjuvanın davasıyla benzerlikler taşır. Arada verilen oynanan ürkütücü vist oyununda, yargıç neredeyse şeytanın görünüme bürünür. Bay Groomkirby onun karşısına kulaklarında tıkaçlarla çıkar. Yargıç tarafından dışarının aydınlık olup olmadığına bakmaya gönderildiğinde, gözlerini kapalı tuttuğunu, çünkü "gün ışığıyla birdenbire kör olmak" niyetinde olmadığını belirtir. Bir ara konuşma yetisini yitirir ve yargıç saldırgan bir tutumla, "Ağız sağlığın yerinde mi?" diye sorduğunda verecek yanıtı yoktur. Bu karabasanımsı suç ayininden sonra, şafağı "inanılmaz bir rahatlamayla" karşılamasında şaşılacak bir şey yoktur.

Bir karşılaştırma yapıldığında, mahkeme salonundaki duruşma doyurucudur. Karakterler, derin suçluluk duygularını gösterebilirler ancak aynı zamanda da yaşamla hiçbir bağlantıları olmadığından bir boşluk içinde, kavramanın biçimciliği yoluyla paratoner görevi yaparlar. Simpson burada gerçeği satire döndürmek için zengin komik buluşlarının yalnızca çok azına gerek duymuştur. Bir düzeyden bakıldığında, Old Bailey'si saygınlığın kenar mahalle dünyasında bir suç düşlemidir; bir başka düzeyde biçimci bağlantısızlıkla sürüp giden bir geleneğin güçlü bir yergisel imgesidir. *One Way Pendulum*, tekdüzelik ve gelenek insanları Pavlov'un koşullandırılmış varlıklarına çevirdiği için absürdleşmiş bir dünyayı anlatır. Bu açıdan Simpson, diğer toplumsal gerçekçilerin hepsinden daha güçlü bir toplumsal eleştirmendir. Onun çalışması Absürd tiyatronun etkin bir toplumsal yorum getirmediğine dair iddianın olmadığının kanıtıdır.

1) Simpson, *One Way Pedulum*, (Londra: Faber&Faber, 1960), s. 50.

EDWARD ALBEE

Bu bölümde gözden geçirdiğimiz çalışmalar Absürd tiyatronun Fransa, İspanya, Almanya, İsviçre ve İngiltere'deki yazarlar üzerindeki etkisini göstermektedir. Ancak, Absürd tiyatro yazarlarının Birleşik Devletler'deki göreceli yokluğu, özellikle de Amerikan popüler sanatının bazı yönlerinin Avrupa'daki Absürd tiyatro yazarları üzerinde kararlı bir etki yarattığı bilindiğinden şaşırtıcıdır (bkz. bir sonraki bölüm).

Absürd tiyatro örneklerinin Birleşik Devletler'deki bu kıtlığının nedeni belki de çok basittir – Absürd geleneği, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin karakteristiği olan derin bir düş kırıklığı, yaşamdaki anlam ve amacın yok olması gibi duygulardan çıkar. Birleşik Devletler'de anlam ve amacın benzer bir yitimi yaşanmamıştır. Amerikan iyi yaşam düşü hâlâ çok güçlüdür. Birleşik Devletler'de, ondokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın karakteristiği olmuş olan gelişme inancı, yirminci yüzyılın ortalarına dek taşınmıştır. Ancak 1970'teki olaylardan sonra –Watergate ve Vietnam yenilgisi– bu iyimserlik acı şoklar yaşamıştır.

Amerikan avant-garde'ında, Robert Hivnor'un Ionesco'nun düşleriyle karşılaştırılan *Too Many Thumbs* gibi tanınan bir yapıtının, aslında bir gelişme inancının ve insanın kusursuzlaştırılmasının doğrulanması oluşu önemlidir. Oyun, insanlaşma evrimini –ve bunun da ötesinde tam tinsellleşmeyi– birkaç aylık süreye sıkıştıran bir şempanzeyi gösterir. Düşlem buradadır, ama insan çabasının absürdlüğü ve işe yaramazlığı duygusuna kesinlikle rastlanmaz.

Öte yandan Edward Albee (doğumu 1928) Absürd tiyatro sınıflandırmasına, yapıtları Amerikan iyimserliğinin temellerine saldırdığı için girer. Provincetown Playhouse'da sahneyi Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* ile paylaşan ilk oyunu *The Zoo Story* (*Hayvanat Bahçesi*, 1958) yaklaşımındaki etkiyi ve sert ironiyi göstermiştir bile. Diyaloğunda ve konusundaki gerçeklikle –bir yabancının insan bir tarafa, bir köpekle bile gerçek bir ilişki kuramaması– *Hayvanat Bahçesi* Harold Pinter'ın dünyasına çok yakındır. Ancak serseri, dışlanmış Jerry ile konformist burjuva Peter arasındaki bu tek perdelik kusursuz ikili konuşma melodramatik doruğuyla bozulur; Jerry Peter'ı bıçak çekmesi için kışkırtıp sonra da kendini bıçağın üzerine attığında, şizofrenin acınası durumu duygusal bir edime dönüşür, özellikle de kurban, istemdışı katili için üzülerek ve onun durumunu anlayarak ölürken.

Ancak katı gerçekçi toplumsal eleştiri alanına yaptığı bir gezintiden sonra (tek perdelik oyun *The Death of Bessie Smith* [*Bessie Smith'in Ölümü*], blues şarkıcısı Bessie Smith'in 1937'de Memphis'te ölümünün canlandı-

rılması; Smith bir araba kazasından sonra, yalnızca beyazlara bakan hastaneler onu almadığı için öldü), Albee açıkça Absürd tiyatronun konusunu ve biçemini benimseyen ve onu gerçek bir Amerikan söylemine çeviren bir oyun üretmiştir. *The American Dream* (*Amerikan Rüyası*, 1959-1960; ilk kez 24 Ocak 1961'de New York, York Playhouse'da gösterildi), gelişme, iyimserlik ve ulusal görev inancı ülkülerine açıkça saldırır ve duygusal aile yaşamı, beraberlik ve bedensel sağlık gibi duygusal ülküleri, Avrupa'dan çok Amerika'da, burjuva varsayım ve davranışlarını temsil eden örtmeceli dili ve insan durumunun asıl gerçeğiyle yüz yüze gelmedeki isteksizliği hor görür. *Amerikan Rüyası*, fazla kalmayan ve ölen evlatlıklarının yerine koyacakları bir şey arayan Amerikalı bir aileyi gösterir – Anne, Baba, Büyükanne. Ailenin eksik üyesi yalnızca kas ve sağlıklı bir dış görünüşten oluştuğunu, içinin ölü olduğunu, yaşamak için gereken duygu ve yeterliliğin kuruduğunu itiraf eden gösterişli bir genç adam kılığında gelir, Amerikan düşünün ete kemiğe bürünmüş halidir. Para için her şeyi yapacaktır – bu yüzden ailenin bir üyesi olmaya bile razı olur. *Amerikan Rüyası*'nın dili klişelerin ustalıklı birleştirmesiyle, Ionesco'nun dilini andırır. Ancak bu klişeler örtmeceli, bebeksi tınılarıyla, Ionesco'nunkilerin Fransız olması kadar Amerikandırlar. En hoşa gitmeyecek olan sözler reklam cıngıllarının mısırla beslenmiş neşesine ve aile dergilerinin içtenliksizliğinin ardına saklıdır. Bu farklı uluslardan yazarların kendi ülkelerinin klişelerini kullanma biçimlerinde çok şeyi açıklayan zıtlıklar vardır – Ionesco'daki Fransız basmakalıplığının mekanik katılığı; Pinter'ın İngiliz saçma diyaloğunun yavan, yinelenen algılamazlığı; ve Albee'nin Absürd tiyatroya Amerikan katkısının umut veren ve kusursuz ilk örneğindeki Amerikan klişesinin vıcık vıcık dil dökmeleri ve duygusallığı.

İlk uzun oyunu *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Kim Korkar Hain Kurttan?* - ilk kez 14 Ekim 1962'de New York'ta sahnelendi) ile Albee çağdaş Amerikan oyun yazarları arasında ilk sıraya çıkma başarısını elde etti. Yüzeyde Strindberg ve son dönemlerindeki O'Neill geleneğini izleyen yırtıcı bir evlilik kavgasıdır bu. Başarısız akademisyen George, hırslı karısı ve evlerinde ağırladıkları genç çift gerçek karakterlerdir; dünyaları, alkole batmış ve düş kırıklığı yaşayan üniversite hocalarının dünyası, tümüyle gerçektir. Ancak yakından bir inceleme oyunun, Albee'nin ilk çalışmalarıyla ve Absürd tiyatroyla hâlâ ilgili olan unsurlarını açığa çıkarır. George ve Martha'nın (burada George ve Martha Washington'dan yankılar vardır), o çılgın gecenin soğuk şafağında ortak düşlemlerini terk ederek "öldürmeye" karar verdikleri ana dek gerçekmiş gibi davrandıkları düşsel bir

çocukları vardır. Burada, tepeden tırnağa Amerikalı bir çocuk düşüncesinin korkunçluğuyla *Amerikan Rüyası* bağlantısı ortaya çıkar; oyunda düş ve alegori zaten vardır (insanlar arasında gerçek olamayan düşsel çocuk, Amerikan düşü gibi tutku ve hırsla parçalanmakta mıdır?); ayrıca, art arda gelen üç ayinden oluşan yapısında Genet benzeri bir ayinsellik unsuru vardır: I. perde – "Salon Oyunları"; II. perde – "Cadılar Gecesi" ("*Walpurgisnacht*"); III. perde – "Şeytan Kovalama."

Tiny Alice (Küçük Alice, 1963) ile Albee, tam bir alegori oluşturmayı bile istemeden ve öne sürdüğü sorunlara bir çözüm önermeksizin, insanın sürekli yer değiştiren bir dünyada doğruluğu ve kesinliği arayışının karmaşık bir imgesini geliştirmeye çalışan bir oyunla yeni bir çığır açmıştır. Bazı eleştirmenlerin öfkeli tepkilerinin bu nedenle derin bir yanlış anlamadan kaynaklandığı görülür. Oyun kahramanı kilise ile alaycı bir bilgelik dünyası arasında itilip kakılan ve kilise tarafından, büyük bir bağış yapmış varlıklı bir kadınla evlenmesi için papazlık eğitimini bırakmaya zorlanan birisidir. Ancak evlilik gerçekleşir gerçekleşmez, kadın ve beraberindekiler, kahramanı yapayalnız bir ölüme terk ederek ayrılırlar. Oyundaki temel görüntü, olayın geçtiği, sahnenin ortasını kaplayan görkemli konağın gizemli maketidir. Bu maket içindeki her oda gerçek evdeki bir odaya karşılıktır ve evdeki insanların davranışlarını yineleyen küçücük görüntüler gözlenebilmektedir. Büyük dünyada olan her şey maketin küçük dünyasında aynen yinelenir. Ve küçük maketin içinde de olanları daha küçük ölçekte yineleyen bir başka maket olduğuna ve böylece *ad infinitum* sürüp gittiğine kuşku yoktur. Böyle bir imgenin felsefi anlamını aramak boşunadır. İlettiği şey bir iç durum, bir giz duygusu, evrenin içine girilemez karmaşıklıklığıdır. Ve bu da dramatik bir şairin peşinde olduğu şeydir.

A Delicate Balance (*Kıl Payı*, 1966) ile Albee daha gerçekçi ama aynı zamanda gizem ve adsız korkuları çağrıştıran bir yapıya dönmüştür.

JACK GELBER

Jack Gelber'in *The Connection* (*Bağlantı*, 1959) adlı oyunu cazı, Beckett'deki "bekleme" temasıyla ustaca karıştırır. Uyuşturucularını getiren kişinin gelmesini bekleyen uyuşturucu bağımlıları imgesi güçlü bir kavramdır. Sahnede doğaçlama yapan caz dörtlüsünün varlığı oyuna büyüleyici bir kendiliğindenlik unsuru katar ve diyaloğu da Absürd tiyatroda yazılanların en iyilerinin çoğuna denk olan bir amaçsızlığın lirikliğini taşımaktadır. Ancak oyun gerçekçiliğe öykünmesinin yorucu üst yapısıyla bozulmaktadır. Yazar ve yönetmen ortaya çıkar ve izleyiciyi uzun uzadıya,

gerçek uyuşturucu bağımlılarını gördüklerine inandırmaya çalışır; akşamın olaylarını çekmek için orada oldukları varsayılan iki film kameramanı olaya karışır ve biri gerçekten de uyuşturucu almak için ayartılır. Ve sonunda garip, kendiliğinden gelişen şiirsel oyun, uyuşturucu yasalarının değiştirilmesi için bir öneriyle sonlanır. Bazı bölümleri göz kamaştırıcı olan *Bağlantı*, hangi geleneğe bağlı olduğunun belirsizliği içinde –toplumsal değişimin gerçekçi tiyatrosu mu yoksa Absürd tiyatro mu– saplanıp kalmıştır. Daha sonraki bir oyunu *The Apple*'da (1961) Gelber bir doğaçlama ya da önceden düzenlenmiş doğaçlama tiyatrosuna, Pirandello ile *Happening* arasında bir yere yaklaşmıştır.

ARTHUR L. KOPIT

Amerika'da Absürd tiyatro geleneğini kullanmanın ne kadar güç olduğu, Arthur L. Kopit'in 1961'de Londra'da gösterilen *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet ...* (*Ah Baba, Vah Baba, Anam Asmış Seni Dolaba ...*, 1960) adlı şaşırtıcı oyununda da görülür. Bu oyun dolambaçlı bir parodi yaklaşımı taşır. "Gayrimeşru bir Fransız geleneğinde sözde klasik bir traji-fars" diye betimlenen oyun genç bir adamın, onu dış dünyayla bağlantı kurmaktan alıkoymaya çalışan baskın bir anneye karşı duygularını yansıtır. Ancak yazar, bir tabuttaki doldurulmuş ölü kocasıyla ve sonunda onunla sevişmeye hazır olan kızı boğan geri zekâlı oğluyla yolculuk yapan anneye, oyun yazarını gerçek traji-komik etkileri (Ionesco'nun *Jacques*'da kullandıkları ya da Adamov'un *As We Were*'de kullandıklarına benzeyen) sunmaktan yoksun kılan parodik bir alayla yaklaşarak yalnızca düşleminin can sıkıcı Freudcu yönlerinin altını çizer, "Bunu ciddiye almayın, eğlence olsun diye dehşetin ayrıntılarını veriyorum yalnızca!" der gibi görünerek. Kopit elindeki malzemeyi grotesk bir şiirsel imgeye dönüştürme fırsatını yok eder. Öte yandan, yalnızca parodik bir şaka olmaktan alıkoymak için oyunun sorunuyla gerçekten ilgilendiğini gösteren yeterince kanıt da vardır.

DOĞU AVRUPA'DA ABSÜRD TİYATRO

1950'lerin başında, Kenneth Tynan ile Ionesco arasındaki tartışmaların sürdüğü sıralarda, sanki Absürd tiyatro –iç gözlemci, toplumsal sorunlar ve çözümleriyle ilgisiz– Brecht ve yandaşları ya da Sovyetler Birliği'nde ve Doğu Bloku'nda sanatın resmi hakemleri tarafından yayıldığı biçimiyle politik tiyatronun karşısavıymış gibi görünüyordu. Doğu Avrupa'da buzlar

çözülmeye başladıktan sonra söz konusu ülkelerin bazılarında son derece güçlü ve keskin bir tiyatro örneğini oluşturanın kesinlikle Ionesco'nun tiyatrosu olması zamanımızın kültürel tarihindeki ironilerden biridir.

Gerçekten de, Absürd tiyatro geleneğinin doğasının, biraz düşününce, onu böyle bir role hazırladığı görülebilir. Çünkü, öncelikle, Beckett'in ya da Ionesco'nun tiyatrosu, dıştan görünen ve rastlantısal koşullarda değil, çok daha etkileyici biçimde iç durumun zorunluluklarına, kapsadığı psikolojik çıkmaz ve düş kırıklıklarına bağlı resmedilen insan sıkıntılarının iletilmesi için bir araçtır. Örneğin, Kafka'nın romanlarının, ruhsuz, aşırı mekanikleşmiş, aşırı düzenli bir dünyayla karşılaşan insanın şaşkınlığını araştırarak, toplama kampları ya da totaliter yönetimlerin bürokratik zorbalıkları gibi, gelişmenin zorunluluklarını önceden kestirmekle kalmadığı, gerçekte onların özünü bütünüyle doğalcı herhangi bir romanın yapabileceğinden daha kesinlikle ve daha doğru betimlediği uzun zamandır kabul edilen bir eleştiri gerçeğidir. *Godot'yu Beklerken* –İngiltere ve Amerika'da tümüyle apolitik bir oyun– ilk kez Polonya'da, buzların çözüldüğü 1956'da gösterildiğinde, oradaki izleyici bunun, günün zorluklarını, bir gün mutlu günlerin geleceğini vurgulayarak açıklayıp duran bir toplumdaki yaşamdaki düş kırıklığını gösterdiğini hemen anlamıştır. Ve kısa sürede, iç durumları söylencelere çeviren psikolojik çıkmaz ve düş kırıklıklarının böyle somutlaşmış imgelerinden oluşan bir tiyatronun Doğu Avrupa'daki yaşamın gerçeklerine çok iyi uyduğu da ortaya çıkmıştır, ayrıca bir söylence ve alegori ortamındaki durumun psikolojik zorunluluklarına yoğunlaştığından, bu tiyatronun politikaya ya da toplumsal koşullara gönderme yaparak açıkça politik ve güncel olmasına da gerek kalmıyordu.

Polonya'da, sanatçılar için belli ölçüde bir özgürlüğü ilk elde eden ülkede, son derece yetenekli bir grup oyun yazarı yeni oyun türüne yöneldi. Bu tür bir Gerçeküstücü dramanın savaştan önce de var olması[1], hiç kuşkusuz bu gelişme üzerinde etkili oldu, üstelik Fransa ve İngiltere'de tiyatroda neler olduğunun giderek daha fazla ayrımına varmak da etkiliydi.

SLAWOMIR MROZEK

Mrozek (doğumu 1930) Polonyalı avant-garde oyun yazarları arasında en tanınmışıdır. İlk oyunu, *Policja* (*Polisler*, ilk kez 27 Haziran 1958'de Varşova'da gösterildi), belirgin bir Kafkavari kinaye taşır. Oyun, gizli polisin çok başarılı olduğu ve zorba yönetime karşı bütün karşı çıkış-

1) Witkiewicz ve Gombrowicz'in çalışmalarının temel dökümü bir sonraki bölümde görülebilir.

ların yok edildiği bir söylence ülkesindeki durumu anlatır. Yıllardır direnen ve yaptıklarının yanlışlığını kabul etmeye hâlâ karşı çıkan tek bir kuşkulu kişi kalmıştır. O da, polisleri şaşırtarak, sonunda egemen ideolojiye döndüğünü açıkladığında, gizli polis *raison d'etre*'ini yitirmiş olur. Polis şefi, yaşamlarını bu davaya adamış bir sürü sadık adamın kazanç kapılarını yitirmelerine izin vermektense, polis örgütünü korumak için adamlarından birine politik suçlar işlemesini emretmeye karar verir.

Na Pelnym Morzu'da (*Açık Denizde*, 1961), üç adam, biri şişman biri zayıf, biri orta yapılı, bir deniz kazasından kurtulup, bir sala çıkarlar ve içlerinden birinin diğerleri tarafından yenmesi zorunluluğuyla karşı karşıya kalırlar. Kimin kurban olacağını kararlaştırmak için bütün politik yöntemleri denerler – seçim, tartışma, kimin en iyi yaşamı sürdüğünü bulmak için bilimsel çabalar, böylece zamanından önce ölerek çok az şey yitirecektir. Ama hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın, neden bilinmez, kurban olarak seçilen hep zayıf kazazede, aralarında en güçsüz olanıdır. Zayıf adam, ancak şişman olan onu ölümünün kahramanca, özgecil bir edim olacağına inandırdığında, ölmeye boyun eğer. Bu anda, tuz aramakta olan orta yapılı adam bir kutu fasulye ve sosis bulur. Zayıf adamı öldürmeye artık gerek yoktur. Ama şişman adam diğerine kutuyu saklamasını emreder. "Fasulye istemiyorum," diye mırıldanır, "hem zaten ... Görmüyor musun? Böyle mutlu!"

Strip-tease (1961)'de iki adam boş bir odaya itilirler. Bu davranışa çok öfkelenirler. Derken kocaman bir el görünür ve giysilerini çıkartır. En iyi yolun elden özür dilemek olduğuna karar verirler. Elden bağışlamasını isteyen aşağılayıcı bir konuşma yaparlar ve onu öperler. Başka bir el görünür, kırmızı bir eldivenle sarılı, onlara işaret eder ve kafalarına, ikisini de karanlıkta bırakan birer soytarı şapkası geçirir. İki adam yine de elin çağırdığı yere gitmeye hazırdırlar. "İnsan çağırılırsa gitmeli," der bir tanesi...

Bunlar ve birkaç kısa oyunu (*The Martyrdom of Peter Ohey, Charlie, Enchanted Night*) oldukça açık, keskin politik alegorilerdir. *Zabawa* (*Parti*, 1963) daha iddialı bir amacı olan kısa bir oyundur. Üç adam bir partiye davet edilir ya da davet edildiklerini düşünürler. Eğlence arayarak boş bir yere gelirler. Ama parti yoktur. Kendileri bir parti vermek için, biraz canlılık olsun diye içlerinden birini kendini asmaya razı ederler. Bunu yapmak üzereyken, uzaktan bir müzik sesi gelir. Belki de bir yerde parti *vardır.* Oyun üç adamdan birinin izleyiciye dönüp, *onlara*: "Bayanlar! Baylar! Parti nerede?" demesiyle sona erer. Burada *Godot'yu Beklerken*'in yankıları vardır, ancak atmosfer, köy bandoları ve garip dans maskeleriyle Polonya kültürünün, müziğinin bir atmosferidir.

Mrozek'in bugüne dek yazdığı en iddialı oyunu *Tango*'dur (ilk kez Ocak 1965'te Belgrad'da; Haziran 1965'te ise Bydgoszcz'da Lehçe olarak gösterimi yapılmıştır; ancak 7 Temmuz 1965'te Varşova, Erwin Axer's Teatr Wspolczesny'deki görkemli açılış, gerçek açılış gecesi olarak alınmalıdır). *Tango*'nun Varşova açılışının yarattığı etki, Polonya tiyatrosu tarihinde son elli yılın en ses getiren olayı olarak tanımlanmıştır.

Tango karmaşık bir oyundur. Anne ve babasının davranışlarından dehşete düşen, annesinin hafif davranışlarından ve babasının kayıtsızlığından derin utanç duyan bir genç adamı göstermesiyle *Hamlet*'in bir parodisi ya da yeniden anlatımı olarak betimlenmiştir. Ayrıca oyun genç bir adamın, ülkesini savaşa, işgal ve yıkıma götüren bir önceki kuşağa sert bir saldırısıdır da. Arthur, oyunun genç kahramanı, değerleri olmayan bir dünyada büyümüştür. Babası zamanını sonuçsuz avant-garde denemelerle geçiren beceriksiz bir sanatçı bozuntusudur. Annesi, ailenin ev dediği düzensiz, karmakarışık dairelerine girip çıkan kaba bir işçi ile yatar. Zaman zaman ölmüş kocasının, neden bilinmez hâlâ ortalıkta duran tabutunda yatmaya zorlanan bir büyükanne vardır. Ve aristokrat ve kuş beyinli bir de amca. Arthur ölçütlerin, yönetim kurallarının, saygınlık ve düzenin özlemini duyar. Kuzini Ala'yı kendisiyle geleneksel biçimde evlenmesi için kandırmaya uğraşır. Ala, saygınlık ve tören için bu gereksinimi anlayamaz. Eğer kendisiyle yatmak istiyorsa, bunu herhangi bir törene gerek olmadan yapmasına izin verecektir. Ancak Arthur direnir. Babasının silahını ele geçirdiğinde bir devrim başlatır ve ailesini doğru dürüst giysiler giymeye zorlar, karmakarışık olmuş evi toplattırır ve düğüne hazırlanır. Yine de sonuna dek götüremez. Eski düzeni zorla getiremeyeceğini anlayınca, içmeye başlar. Geçmişin değerleri yok olmuştur ve zor kullanarak yeniden oluşturulamaz. Geriye ne kalır? Zorlamanın kendisi. "Soruyorum size: Hiçbir şey kalmadığında ve başkaldırı bile olanaksızlaştığında, hiçlikten ne yaratabiliriz o zaman?... Yalnızca güç! Hiçlikten yalnızca güç yaratılabilir. Başka hiçbir şey var olmasa bile, o var olur... Önemli olan güçlü ve dayanıklı olmaktır... Güç de bir başkaldırıdır zaten! Düzen biçimini almış bir başkaldırı..."

Düşüncesini kanıtlamak için Arthur yaşlı amcasını öldürmeye karar verir. Ala, onun ilgisini dağıtmak için, bağırarak kendisinin, Arthur'un karısının, düğünlerinin sabahı Eddie ile yattığını söyler. Arthur yıkılır. Yalın iktidar öğretisinin örneği olamayacak kadar insandır. Eddie bu fırsatı yakalar. Sert bir yumrukla Arthur'u yere yıkar. Yalın iktidar şimdi gerçekten kazanmıştır. Ailenin diğer bireyleri Eddie'nin kurallarına boyun eğer. Oyun, Eddie ve aristokrat geleneğin temsilcisi olan yaşlı amcanın Arthur'un ölü bedeni üzerinde tango yapmalarıyla sona erer.

Tango burada, başkaldırıya zorlayan asıl itici gücün bir simgesidir. Çünkü tango yeni ve yüreklilik isteyen bir dansken, Arthur'un anne ve babası tango yapma hakları için savaşıyorlardı. Yolun sonunda, geleneksel değerlere karşı olan başkaldırı bütün değerleri yok ettiğinde ve yalın iktidardan başka –Eddie'nin gücü, beyinsiz kitlenin gücü– bir şey kalmadığında, uygar dünyanın kalıntıları üzerinde tango yapılmaktadır.

Başkaldırının diyalektiği içindeki bu çalışmanın anıştırdıkları yeterince açıktır: Bütün değerlerin yok olmasına ve böylece aydın idealistlerin bu değerleri yeniden oluşturma atılımlarına yol açan kültürel başkaldırı; aydınların, bir kez yıkıldığında bu değerlerin bir daha yerine konamayacağını ve yalnızca yalın iktidarın kalacağını ayrımsamaları ve son olarak da, aydınlar yalın iktidarı kullanacak kadar acımasız olmadıklarından, onun bu dünyanın Eddie'leri tarafından üstlenilmesi. *Tango*'nun yalnızca komünist dünyayla bağlantılı olduğunu düşünmek yanlış olur. Değerlerin yıkılması, iktidar kaynaklarının bayağı kitle insanı tarafından istilası, batıda da gözlenebilen şeylerdir. *Tango* çok daha önemli bir oyundur. Kusursuz bir yapısı vardır, yaratıcılık dolu ve son derece de eğlencelidir.

TADEUSZ RÓZEWICZ

Mrozek mesleğe bir karikatürist ve güldürü yazarı olarak başlamıştı. Rózewicz (doğumu 1921) lirik bir şair olarak başlamış ve öyle kalmıştır. Oyunlarına bir düş ve karabasan atmosferi egemendir ve alaycı dizelerden oluşan bölümler eylemin arasına girer. Savaş sırasında partizanlarla birlikte çarpışan ve gerekliliğinden değil kendi seçimi olarak, Yukarı Silesia'nın kasvetli, endüstri bölgesi Gliwice'de yaşayan Rózewicz, "standartlaşan" zamanımızdaki yaşamın güvenilmezliğinin sürekli ayrımında kalabilmektedir. İlk oyunu *Kartoteka* (*Kartoteks* – ilk kez 25 Mart 1960'ta Varşova'da gösterildi), adı neredeyse her satırda değişen kahramanını, insanın yaşamının değişik zamanlarındaki anılarının bilincinde birlikte var olmaları gibi, yaşamının sürekli birbirinin içine geçen değişik aşamalarında –bir an on yedi yaşında bir öğrenci, derken kırk yaşlarında bir bürokrat sonra yine bir öğrencidir– yatakta uzanırken ve yatağın dışında gösterir.

An empty place
I hoped to find,
the place I had left.
Now I know:

There are no gaps.
Life
like flowing water
fills cracks and crannies
more than enough.

I have sunk like a stone
Down into the depth.
I lie on the seabed
And I feel
As though I had never existed

Boş bir yer
bulmayı ummuştum,
ayrıldığım yeri.
Şimdi biliyorum ki:
Boşluğa yer yoktur.
Hayat
akan bir su gibi
çatlakları doldurur
tıka basa.

Bir taş gibi çöktüm
Derinlere
Uzanıyorum denizin dibinde.
Ve
Sanki hiç var olmamış gibi
Hissediyorum kendimi.

Oyunu açan ve "The Prodigal Son" –Hieronymus Bosch'un bir tablosuyla aynı adı taşıyan– şiirinden alınan bu dizeler *Kartoteka*'daki garip öykünün altını çizen ağıt duygusunu aktarır.

Grupa Laokoona (*Laocoon Topluluğu*, 1962)'da Różewicz daha basmakalıp bir yergiciye dönüşmüştür. Oyun, Doğu Avrupalıların, yurtdışına yolculuğu kolaylaştıran yumuşama döneminin ardından yaşadıkları yolculuk tutkusunun gülünçlüklerini anlatır. Ama üçüncü oyununda, Różewicz düşsel, lirik çizgisine geri dönmüştür. *Swadkowie czyli Nasza Mala Stabilizacja* (*Tanıklar ya da Her Şey Normale Dönüyor*, 1963) bir sonat gibi üç bölümlüdür. Her bir bölüm kendi içinde bağımsızdır, öyleyken üçü birlikte temel bir konu üzerine çeşitlemelerin, birbiriyle ilişkili imgelerin istenen etkisini yaratır. İlk bölüm, bir kadın ve erkeğin okuduğu bir şiirdir, yeni kazanılmış barış döneminin olağanlığının tehlikesiyle ilgili bir imgeler dizisidir. İkinci bölüm görünüşe göre mutlu ve Ionesco benzeri özenti sevgi

sözcükleri akıtan, ama yine de kadının annesi onlarla yaşamaya geleceğinden ve onun için yeterli odaları olmadığından çok endişeli olan bir evli çifti gösterir; çift, karşılıklı konuşmaları boyunca birbirlerine pencereden ne gördüklerini aktarır: Bir kedi yavrusunu kovalayan ve sonunda ona eziyet edip diri diri gömen çocuklar. Üçüncü bölüm sırt sırta sandalyelerde oturan iki adamı gösterir. Birbirleriyle konuşur, birbirlerini gözlerinde canlandırmaya çalışırlar, ancak yorucu çabalardan sonra ele geçirmeyi başardıklarını anladığımız sandalyelerinden kalkamadıklarından, bir türlü göz göze gelemezler, hiçbir güç onları yerlerinden kaldırıp, bu sandalyelere bir başkasını oturtamayacaktır. Konuşmaları süresince, bir tanesinin görebildiği yolda uzanan bir şeyle ilgilidirler. Bu şey bir paçavra yığını mı, ölü bir köpek mi, belki de yardıma gereksinimi olan bir insan mıdır? Korkunç şey yaklaşır ve sonunda gerçekten de ölmekte olan birine benzediği görülür. Ancak ona yardım etmek koltuklarından kalkmak anlamına gelecektir ve bu kesinlikle söz konusu olamaz. *Swadkowie*, küçük bir lirik drama başyapıtı, savaş sonrası dünyanın olağanlığının ince kabuğunun altında yatan acımasızlık ve duyarsızlığın somutlaştırılmış bir metaforunun anlatımıdır.

Tiyatro gelenekleriyle, bugünkü biçiminde avant-garde'ınkilerle bile yetinmeyen Rózewicz, bıkmadan yeni denemeler yapmaktadır. *Smieszny Staruszek*'da (*Tuhaf Yaşlı Adam*, 1964) küçük kızlara sarkıntılık etmekle suçlanan yaşlı bir adam, terzi mankenleriyle temsil edilen yargıçların karşısına çıkar, bu arada çevrede olan bitene aldırmadan çocuklar oynamaktadır. *Akt Pzerwany* (*Kesintisiz Edim*), "görsel olmayan bir komedya" diye betimlenen (ama 1965'te Ulm'da sahnelenen), kısa oyunu, birkaç kez yeniden başladığı oyunu bitirmeye çalışan bir yazarı anlatır. Burada yazarın usu olayın geçtiği yer olmuştur.

Çekoslovakya'da yumuşama dönemi Polonya'dakinden daha geç geldi, ancak sonunda geldiğinde, çok daha ileriye gitti, en azından tiyatroda bu böyle oldu. Prag'daki bir avant-garde tiyatro, *Divadlo na Zabradli* (*Korkuluktaki Tiyatro*), *Godot'yu Beklerken* ve *Kral Übü*'yü sahneleme işine başladı.

VACLAV HAVEL

Bu tiyatronun sanat yönetmeni, parlak eleştirmen ve yönetici Jan Grossmann'ın yardımcısı Vaclav Havel (doğumu 1936), yavaş yavaş "dramaturgluğa ve birlikte çalışan bu grubun sürekli oyun yazarlığına geçmiştir. İlk başarısı, *Zahradni Slavnost* (*Bahçe Partisi*, 1963), Havel'in yapıtlarının özelliği olan, sert politik yerginin, Schweykvari güldürü ve Kafkavari derinliklerin bir karışımını sergiler. Oyun, yönetimin Yok etme Ofisini

ortadan kaldırmaya karar verdiği ve daha olumlu bir bakanlık olan Açılış Yapma Bakanlığını bu işle görevlendirdiği bir ülkede geçer. Ancak Yok Etme Ofisi bunun olanaksız olduğunda direnir. Yok edilecek bir şey varsa, bunu en iyi yalnız Yok Etme Ofisi yapabilecektir. Kahraman, mesleğine tutkun genç bir adam, bu ikilemin yarattığı tartışma ve oyunlara olağanüstü katkısı sayesinde yükselir.

Havel'in ikinci başarısı, *Vyrozumeny* (*Bildirim*, 1965)'de bürokrasinin dolambaçlı dünyasına dalar. Amacı belirsiz ama son derece karmaşık bir yapısı olan, birdenbire, bütün işlemlerin çevrilmesi gereken yeni bir resmi dilin uygulamaya konmasıyla karşı karşıya kalan bir örgütü gösterir. Bu dil, Ptydepe, bütün yanlış anlamaları olanaksız kılacak biçimde düzenlenmiştir ve bu yüzden de düşünülemeyecek kadar karmaşıktır. Örgütün yöneticisi Gross, Ptydepe dilinde yazılmış bulduğu ilk bildirimi çevirtemez. Çünkü, bir çeviri bölümü kurulmuş olsa da, bir çevirinin onaylanması için izlenecek kurallar öylesine karmaşıktır ki, uygulamada bir çeviri yaptırmak olanaksızdır. Yeni dilin oluşturulmasında arka planda rol oynayanlardan biri olan Balas, Gross'un kötü yardımcısı, onun bu bozgunundan yararlanır, onu işinden eder, aşağılık bir işe gönderilmesini sağlar. Çeviri bölümünde çalışan, Gross'a hayranlık duyan ve ona acıyan bir sekreter kız kuralları bozmaya ve bildirimin çevirisini yapmaya karar verir. Yeni dilin zararlı olduğu ve önerilmemiş olmasının gerektiği söylenmektedir yazıda. Açığa çıkan bu bilgiyle donanan Gross işine geri döner. Balas işinde geri plana itilir, ancak günahlarını itiraf ederek Gross'un yardımcısı olarak kalır. Yeniden gücünü kazansa da, Gross derinden yaralanmıştır. Ve yeni bir dil kullanılacağını duyduğunda –bu kez aynı sözcüğün sonsuz anlama geleceği basitlikte– yeniden acı çekmemekte kararlıdır. Bu yüzden Gross'un bildirimini çevirerek kuralları çiğnediği için kovulan Maria ondan yardım istemeye geldiğinde, insan değerlerini savunan heyecanlı bir konuşma yapar ve ona yardım etmeyi reddeder. *Ona* yardım etmekle, kuralları *çiğnemiştir* o.

Oyunda tartışılan yeni diller kuramı son derece iyi oturmuştur (Prag zaten çağdaş yapısal dilbilimin yeridir ve Havel gereksizlik ve bilgi kuramı terimlerini çok etkileyici kullanmıştır). Ve bu kuramların, geçmişte yaşamın ve ölümün, kutsal Marksist metinlerin bireylerce yapılan kesin yorumuna bağlı olduğu bir ülkedeki durumun bir metaforu olarak değerlerinin büyüklüğü apaçık ortadadır. Olayın kurgusu, Gross'un inişini gösteren her sahnenin onun yeniden yükselişindeki bir sahneye karşılık gelmesiyle, tümüyle simetriktir. Havel alaycı, devrik yinelemenin, değişik bağlamlarda neredeyse aynı sözcüklerin ustasıdır. Ve bürokratik

kurallarla dalga geçmenin, Wittgensteinvari dil oyununun gerisinde önemli bir üçüncü düzlem vardır: Gross yetki, iktidar ve tanınma için sonu gelmeyen, işe yaramaz bir kavganın tuzağına düşmüş *İçimizden Birisi*dir.

Havel'in oyunları ve Korkuluktaki Tiyatro, 1968 Sovyet işgalinden önce gelen Prag Baharı'na yol açan atmosferin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Havel ve Grossman için bu işgal tiyatrodaki etkinliklerinin sonu anlamına geliyordu ve Havel oyun yazarı olarak çalışma ve yazdıklarını yayımlama haklarından yoksun bırakıldı. O ve Pavel Kohout, Ivan Klima, Frantisek Pavlicek gibi diğer Çek oyun yazarları Rusların uyguladığı yeni-Stalinci yönetime karşı direnişin ön saflarında yer aldılar. Havel, Helsinki Anlaşması'nın getirdiği insan haklarının uygulanması hareketinin en önde gelen sözcüsüydü. Çekoslovakya'daki durumun yergisini yapan oyunlarından bazıları Almanya, İskandinavya ve İngiltere'de sahnelendi.

7
Absürd Geleneği

Absürd tiyatronun dayandığı geleneğin sınırlarını izlemeye çalışan bölümün, zamanımızdaki yorumlayıcılarından önce gelmek yerine onu izlemesi garip görünebilir. Ama düşünceler tarihi, birçok tarih gibi, içinde bulunduğumuz zamanın kaynağının araştırılmasıdır ve böylece günümüzün genel yapısı değiştikçe o da değişir. Absürd tiyatro gibi güncel bir olgunun özünü, değişen zevk ve görüntülerin kaleydoskopik kalıbında birleşen ve yeniden birleşen, hangi yinelenen unsurlardan oluştuğunu ayırt edebilmemiz için önce doğasını yeterince tanımlamadan, arayamayız. Avant-garde hareketler hiç de yeni ve görülmemiş değildirler. Absürd tiyatro eski, hatta arkaik geleneklere dönüştür. Yeniliği, böylesi öncellerinin karmaşık bileşiminde yatar ve incelenecek olurlarsa, hazırlıksız izleyiciyi tabuları yıkan ve anlaşılmaz bir yenilik olarak etkileyen şeyin, yalnızca çok az farklılık gösteren bağlamlarda tanıdık gelen ve kabul edilebilir uygulamaların genişletilmesi, yeniden değerlendirilmesi ve geliştirilmesi olduğu görülecektir.

Koltuğunda oturan seyirci yalnızca doğalcı ve öykücü tiyatrodan hazır beklentileri nedeniyle Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'sı gibi bir oyunu şaşırtıcı ve

anlaşılamaz bulacaktır. Aynı seyirciyi bir müzikhole oturtun, komedyenin ve yardımcısının bir izlek ve öyküden eşit ölçüde yoksun, eşit ölçüde saçma gevezeliklerini ses çıkarmadan kabullenecektir. Oysa (aynı seyirci) çocuklarını *Alice Harikalar Diyarında*'nın her yerde yapılan gösterilerinden birine götürdüğünde orada da, geleneksel Absürd tiyatronun saygın örneğini, son derece keyifle ve anlaşılabilir bir biçimde bulacaktır. Bunun tek nedeni ise, alışkanlık ve kökleşmiş geleneğin halkın gerçek tiyatrodan beklentisini iyice daraltılmış olmasıdır ve böylece tiyatronun alanını genişletme çabaları, kesin çizgilerle belirlenmiş bir eğlence izlemeye gelen ve azıcık farklı bir yaklaşımın üzerlerinde etki bırakmasına izin verecek açıklıkta bir düşünceden yoksun olanların öfkeli tepkileriyle karşılaşır.

Absürd tiyatronun yeni ve her biri değişik bileşimlerle –ve kuşkusuz çağdaş sorunların ve düşüncelerin anlatımı olarak– sergilediği eski gelenekler belki de şu başlıklarda toplanabilir:

"Yalın" tiyatro; yani sirk ya da revülerde, akrobat, boğa güreşçisi ya da mim sanatçılarının çalışmalarında görülen biçimiyle soyut göze yönelik görüntüler.
Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler.
Sözel saçmalık.
Çoğu kez güçlü bir alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazını.

Bu başlıklar çoğu kez birbirine geçer; soytarılık soyut görüntülere olduğu gibi sözel saçmalığa da dayanır ve *trionfi* [zafer] alayları ve geçit törenleri gibi, böyle izleksiz ve soyut gösteriler çoğu kez alegorik bir anlamla yüklüdür. Ancak aralarındaki farklar olayı birçok durumda açıklığa kavuşturmaya yarar ve gelişmenin değişik yönlerini ayırmada yararlıdır.

Absürd tiyatrodaki "yalın" unsur onun yazın karşıtı tutumunun, anlamın derin düzeylerde aktarılması için bir araç olarak dilden uzaklaşmasının görüntüsüdür. Genet'nin ayinsel ve yalın, biçemsel eylemi kullanışında; Ionesco'da nesnelerin çoğalmasında; *Godot'yu Beklerken*'de şapkalarla müzikhol anıştırmalarında; Adamov'un ilk oyunlarında kişilerin tutumlarının dışavurumunda; Tardieu'nün yalnızca devinim ve sesten bir tiyatro oluşturma çabalarında; Beckett ve Ionesco'nun bale ve mim gösterilerinde, tiyatronun önceki sözel olmayan biçimlerine bir dönüş görürüz.

Tiyatro her zaman yalnızca dil olmaktan daha fazlası olmuştur. Dil kendi başına okunabilir, ancak gerçek tiyatro yalnızca sahnede açıkça görülür. Boğa güreşçilerinin arenaya girişi, Olimpiyat Oyunları'nın açılışına katılanların geçit töreni, başkanın başkentin sokaklarından arabasıyla geçmesi, ayini yöneten rahibin anlamlı eylemleri – bütün bunlar

yalın, soyut tiyatro gösterileridir. Derin, çoğu kez doğaüstü anlam taşırlar ve dilin anlatabileceğinden daha fazlasını söylerler. Bunlar herhangi bir sahne gösterisini bir oyunun okunmasından ayıran unsurları, Hintli hokkabazların Hazlitt'i insanın yapabilecekleri konusunda hayrete düşüren ve yine insanın doğasını kavramasına sebep olan gösterilerindeki gibi sözcüklerden bağımsız unsurları içerirler: "Bu durumda, gördüğümüz önemsiz bir güç mü, yoksa mucizevi olmaya yakın bir şey midir? O insan becerisinin, ancak bedenin ve aklın gizilgüçlerinin, en zayıf çocukluktan yetişkinliğe dek durmadan, merakla kullanarak başarabildiği ya da azıcık da olsa yaklaşabildiği en son yayılma noktasıdır. İnsan sen olağanüstü bir hayvansın ve senin yöntemlerin keşfedilmenin ötesinde! Garip şeyler yapabilirsin ama bunlardan çok az yararlanıyorsun."[1] Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda söylediği şey bu tiyatro gösterisindeki beceri ve somutluğun garip doğaüstü gücüdür: "Söylence hiçbir biçimde söylenen sözde yeterince nesneleşmez. Sahnelerin yapısı ve görünür imgelem şairin kendisinin sözcüklere ve kavramlara dökebileceğinden daha derin bir bilgeliği ortaya çıkarır."[2]

Sözsüz becerilerin göstericileriyle –hokkabazlar, akrobatlar, ip cambazları ve hayvan terbiyecileri– soytarı arasında her zaman yakın bir ilişki olmuştur. Bu, yasal tiyatronun sürekli yeni güç ve canlılık aldığı güçlü ve derin ikincil bir tiyatro geleneğidir. O eski dönemlerin *mimus* ya da mim geleneğidir, klasik tragedya ve komedya ile birlikte var olan ve çoğu kez daha yaygın ve etkin olan bir halk tiyatrosu biçimidir. *Mimus* dans etme, şarkı söyleme ve hokkabazlık içeren, ama büyük ölçüde yarı doğaçlama soytarılıktaki kişilik tiplerinin oldukça gerçekçi sunuluşuna dayanan bir gösteriydi.

Bilinmeyen kaynaklardan *mimus*'u kısmen ortaya çıkaranlar arasında yer alan büyük tarihçi Hermann Reich, ortaçağ dramasının komik kişilikleri yoluyla Latin *mimus*'tan İtalyan *commedia dell'arte* ve Shakespeare'in soytarılarına dek sürüp giden çizgiyi izlemiştir. Ve geleneğin *dolaysız* olarak kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla ilgili kanıtlarının çoğu büyük yapıtının yayımından bu yana inandırıcılığını yitirmiş olsa da, bütün bu biçimlerin derin *iç* bağlantısı kendini kanıtlayan bir gerçektir.

Eski dönemlerin mim oyununda soytarı, *moros* ya da *stupidus* olarak ortaya çıkar; absürd davranışı en basit mantıksal ilişkileri anlama yetersizliğinden kaynaklanır. Reich, evini satmak isteyen ve örnek olarak

1) William Hazlitt, "The Indian jugglers", *Table Talk* (Londra ve New York: Everyman's Library), s. 78.

2) Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, *Werke* içinde, cilt I, yay. haz. Schlechta (Münih: Hanser, 1955), s. 94.

yanında bir tuğla gezdiren kişilikten[1] alıntı yapar – *commedia dell'arte*'nin Arlecchino'suna da mal edilen bir gülüt (gag). Böyle bir başka kişilik, eşeğine yemeden yaşama sanatını öğretmek ister. Hayvan sonunda açlıktan ölünce, "Kaybım büyük; eşeğim yemeksiz yaşamayı tam öğrenmişti, öldü,"[2] der. Bir başka budala kişilik düşünde bir çiviye basıp yaralandığını görür. Bunun üzerine ayağını sarar. Arkadaşı ise ne olduğunu sorup, yalnızca düşünde çiviye bastığı yanıtını alınca, "Doğru, çok aptalız! Neden yalınayak uyuyoruz ki?"[3] der.

Böyle grotesk kişilikler *mimus*'ta bilinen gerçekçilik geleneğinde ortaya çıkıyordu, ama özyapısal olarak, çoğu kez yarı doğaçlama olan bu oyunlar, alışılagelmiş tragedya ya da komedyanın katı kurallarının hiçbirine uymuyordu. Kişiliklerin sayısında hiçbir sınırlama yoktu; kadınlar çıkıp önemli bölümleri oynuyorlardı; zaman birimlerine ve yere önem verilmiyordu. Önceden hazırlanan bir konusu olan oyunların dışında (*varsayımlar*), konusuz süren ve hayvan öykünmeleri, dans ve hokkabazlık numaralarından oluşan daha kısa gösteriler vardı (*paegnia*). Daha sonraki dönemlerde, düşsel konuları olan fantastik konular yaygınlaştı. Reich, Apuleius'un "*Mimus hallucinatur*" dediğini aktarır ve ekler:

> *Hallucinari*'nin yalnızca görünürdeki "rasgele konuşmak, saçma konuşmak" anlamını değil, "düşlemek, garip şeyleri konuşmak ve düşünmek" olan yüceltilmiş anlamını da düşünmek zorunda kalacağız. Gerçekten de, bütün gerçekçiliği ile, *mimus*'ta garip düşler ve sanrılar, Aristophanes'in oyunlarında da görüldüğü gibi, az raslanır şeyler değildiler. Juvenile'in sözcükleriyle, mimler *paradoxi* diye adlandırılır. Ve gerçekte fantastik olan her şey paradoksaldır, *mimicae ineptiae*, soytarılık ve budalalık da öyle. Böylece *mimus*'ta, yalın ve düzeyli, ciddi, hatta korkutucu konular, iyice fantastikleştirilmiş ve büyülü unsurlarla birlikte olan bir yalın gerçeklikle, burlesk ve mizah ile şaşırtıcı biçimde karışır.[4]

Mimus'un çok azı korunmuştur. Oyunlarının çoğu doğaçlamaydı ve yazılanları bile kopya edilip, sonraki kuşaklara bırakılacak değerde görülmemişti. Bize ulaşan eskinin dramatik yazınında, yalnızca Aristophanes'in tiyatrosu biraz imgelem özgürlüğü, çılgın ve bayağı mim oyunlarının karakteristiği olan fantezi ve komedya karışımını içerir. Öyleyken, yaratıcılıktaki parlaklığına karşın Aristophanes'in oyunları düzenli yazınsal dramanın gelişmesinde çok az etkin olmuştur. Eğer canlılıklarını

1) Hermann Reich, *Der Mimus*, cilt I (Berlin, 1903), s. 459.
2) a.g.y., s. 460.
3) a.g.y.
4) a.g.y., s. 595-6.

sürdürdülerse, diğer tiyatro geleneği akımında canlı kalmıştır – güncel yorumunda aynı ölçüde özgür, aynı ölçüde saygısız ve aşırı olan yazın karşıtı doğaçlama halk tiyatrosunda.

Ortaçağ boyunca bu gelenek akımı –bu arada Plautus ve Terentius'un komedyaları kopya edilirken– Roma mimlerinin doğrudan izleyicileri olan gezgin *ioculatore*'ler ve soytarılarca canlı tutulmuştur. Soytarılıkları ve aptallıkları Fransız ve İngilizlerin *gizem oyunlarının* (*mystery plays*) gülünç kişiliklerinde, çoğu kez Şeytan ve kişileştirilmiş günahlar kılığında; Fransız ortaçağ yazınında, bir sürü farsta ve Alman *Fastnachtsspiele*'de (Karnaval Oyunları) yeniden ortaya çıkmıştır.

Mimus'un bir başka uzantısı da saray soytarısıydı: "Taşıdığı uzun sopa eski zamanların komik oyuncusunun tahta kılıcıydı."[1] Shakespeare'in tiyatrosunda hem palyaçolar hem de saray soytarısı görünür. Absürd tiyatronun habercileri olarak Shakespeare'in palyaçolarının, budalalarının ve zorbalarının ayrıntılı inceleneceği yer burası değildir. Çoğumuz Shakespeare'in oyunlarını, Ionesco, Beckett ve Pinter'ın oyunlarında bulduğumuz kesinlikle aynı türdeki ters mantıksal uslamlama, yanlış karşılaştırma, özgür çağrışım, gerçek ve yalancı deliliğin şiirselliği açısından ne denli zengin olduğunu bilecek kadar iyi tanıyoruz. Bu, daha sonraki dönemlerin bu yazarlarının Shakespeare ile karşılaştırılmasını istemek değil, yalnızca hem fantastik hem de saçma olanın oldukça saygı duyulan ve yaygın biçimde benimsenen bir geleneğe sahip olduklarını göstermek içindir.

Shakespeare'deki bu unsurlar ancak bütünün parçalarıdır, zengin bir şiirsel ve yazınsal karışımına gömülü, yaygın ve bayağı, ancak yine de var olan parçalar – *Kısasa Kısas*'ta, akşamdan kalma olduğu için kendi idamına gitmeyi reddeden Bernardine gibi aşağı tabakadan bir budalanın bayağılığında, *Veronalı İki Centilmen*'de Launce'ın bönlüğünde, Launcelot Gobbo'nun çocuksuluğunda, Feste'in melankolik deliliğinde ya da *Kral Lear*'daki Fool'da olduğu gibi. Shakespeare'de ayrıca Falstaff ya da Caliban gibi büyük arketip kişiliklerde, Ophelia, Richard II ve Lear'in coşkun deliliğinde insanın bilinçaltı canlandırılır. Yine *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* gibi bir oyunda, artisanların [zanaatçı] oyunundaki eski şiirsel dilin acımasız bir parodisi vardır ve Bottom'ın bir eşeğe dönüşmesi onun gerçek hayvan doğasını göstermek için kullanılır. Ama Shakespeare'de, hepsinden çok, insanın durumunun boşunalığı ve absürdlüğü çok güçlü bir duygudur. Bu özellikle, *Troilus ile Cressida* gibi, sevgi ve kahramanlığın değersizleştiği trajikomik oyunlarda belirgindir, ama bu Shakespeare'in yaşam anlayışının büyük ölçüde temelini oluşturur:

1) E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art* (Londra: Phaidon, 1957), s. 7.

İşi gücü olmayan için neyse sinekler
Bizde aynısıyız tanrıların gözünde;
Eğlence olsun diye öldürürler bizi.

Eğer bayağı, kendiliğinden ve birçok yönden de saçma bir halk geleneği unsurları Shakespeare'in tiyatrosunda yazına girdiyse (bu aynı unsurlar Shakespeare'in ciddi ve sürekli bir şair olarak benimsenmesini uzun yıllar geciktirdiyse de), yazın alanı dışındaki kendiliğinden drama geleneği de İtalya'da *commedia dell'arte*'de gelişip sürmüştür. Reich'ın *mimus* ile doğaçlama *commedia dell'arte* –Romalı Sannio'nun Zanni olarak ortaya çıkışıyla– ve Scapin arasında doğrudan bir bağlantı olduğu kanısı doğru ya da yanlış olsun, iki yaklaşım arasındaki derin benzerlik açıktır. Kendiliğinden gelen kahkahalarla, aynı dalga geçme isteği yerine getirilmiş, kısıtlamaların ortadan kalkması sağlanmış olur. Geleneksel *lazzi*'nin çoğu –*commedia dell'arte*'nin sözel ve sözel olmayan gülütleri– *mimus*'unkilerle yakın benzerlik taşır. Burada yine, en yaygın deyimleri anlayamayan ve sonu gelmeyen yanlış anlamaların ve anlamsal kuşkuların içine düşen bir budala vardır. Sürekli ortaya çıkan sinsi ve çapkın uşaklar, kendini övenler, oburlar, bunak yaşlılar ve sahte âlimler insanın temel bilinçaltı dürtülerini kaba oldukları kadar güçlü de olan imgeler biçiminde sahneye yansıtırlar. Temel olarak basit olan bu tiyatro büyük ölçüde oyuncuların profesyonel becerilerine dayanır. Joseph Gregor'un belirttiği gibi, "Ancak kendi başlarına çok kullanılmış bu motiflerin neredeyse insanüstü bir karmaşa içinde sunulduğunu; kendi başlarına yeterince aptalca olan şakaların insanüstü bir dil becerisiyle iletildiğini; akrobasinin insanüstü beceriyle yapıldığını düşündüğümüzde bu tiyatronun ne olduğunu anlayabiliriz."[1]

Commedia dell'arte'nin çekiciliği öylesine güçlüydü ki, değişik görüntülerle günümüze dek geldi. Fransa'da Molière ve Marivaux gibi oyun yazarlarının yapıtları yoluyla yasal dramanın içinde yer aldı. Ama, yazınsal olmayan bir biçimde, Deburcau'nun sessiz, solgun ve karasevdalı Pierrot arketipini yarattığı *funambules* pantomimlerinde de sürdü. İngiltere'de, *commedia dell'arte* geleneğini, Grimaldi'nin palyaçoluğuyla doruğa çıktığı ondokuzuncu yüzyıla dek yaşatan, *harlequinade (palyaçoluk)* idi. Bu palyaçoluk, biraz değişmiş olarak, önüne geçilemeyen tümüyle kaba bir halk tiyatrosu biçiminde günümüze dek süregelen daha sonraki İngiliz pantomiminin temelini oluşturdu.

Palyaçoluğun diğer unsurları, ağız dalaşı yapan komedyenleri, step dansçıları ve komik şarkılarıyla İngiliz müzikhollerinin ve Amerikan

1) Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters* (Viyana: Phaidon, 1933), s. 212.

vodvillerinin içine karıştı. Bu alandaki en büyük yorumcular çağdaş yasal tiyatroyu çok gerilerde bırakan traji-komik dokunaklılık düzeylerine eriştiler. Bunların en büyüklerinden olan Dan Leno hakkında Max Beerbohm şunları yazdı:

> Kaygıdan buruşmuş şu yüz... bir maymun yavrusunun yüzünde okunan bütün tragedyayı taşıyan böylesine trajik, yine de Yazgı'dan, zorbadan, zorla kazanılmış küçük bir utku üzerine geniş bir sırıtmayla ağzını gevşetip, gözlerini yok olana dek kısmaya yatkın şu yüz; öylesine "baskı altında" yine de cırtlak sesi ve abartılı tavırlarıyla öylesine yürekli şu yüz; eğilmiş ama kırılmayan; güçsüz ama kovalamayı bırakmayan; hiç de yaşamaya değmeyen bir dünyada yaşama isteğinin canlı örneği – Dan Leno her zaman kalplerimizde elbette.[1]

Dan Leno'nun gevezelikleri bazen, örneğin, "Ah, insan ne? Niçin niçinliyor? Nereden nereledi? Nereye nereliyor? diye sorduğu zamanlarda fazlasıyla Absürd tiyatroyu anımsatan neredeyse felsefi saçmalıkta bölümler içeriyordu.[2]

Ve böylece antik *mimus*'la bağlantı, ortaçağın palyaço ve soytarıları, *commedia dell'arte*'nin Zanni ve Arlecchino'su yoluyla, yirminci yüzyılın, popüler sanatta –Keystone Cops, Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın sessiz film komedileri ve daha birçok ölümsüz yorumcuyla– herhalde en büyük başarısı olarak görülecek şeyi aldığı müzikhol ve vodvil komedyenlerinde ortaya çıktı. Sessiz sinemanın abartılı güldürüsündeki bu tip gülüt ve hızlı –ve– çılgın zamanlama doğrudan doğruya müzikhollerin ve vodvillerin akrobatik dansından çıkar. Ancak Gregor'un *commedia dell'arte*'nin etkisinden söz ederken değindiği insanüstü beceri, ekranın büyüsüyle daha fazla ve daha şaşırtıcı olarak zenginleştirilmiştir.

Sessiz film güldürüsü kuşkusuz Absürd tiyatro üzerindeki kesin etkilerden biridir. Gerçeklerden koparılmış birinin anlamayan gözlerle dışarıdan gördüğü bir dünyanın düşsel garipliği vardır onda. Bir karabasan niteliği taşır ve amaçsız bir devinim içindeki bir dünyayı sergileyerek, sürekli olarak sözsüz ve amaçsız eylemin derin şiirsel gücünü gösterir. Bu sinemanın büyük yorumcuları, Chaplin ve Buster Keaton, insanın denetimden çıkmış mekanik araçların bir dünyasıyla karşılaştığı zamanki direncinin kusursuz temsilcileridir.

Sinemaya sesin gelişi bu etkili güldürü çağının temposunu ve düşlemini öldürdü, ancak eski vodvil geleneğinin diğer yönlerinin yolunu açtı.

1) Max Beerbohm, *Around Theatres* (Londra: Rupert Hart-Davis, 1953), s. 350.
2) Colin McInnes'in alıntısı, *Spectator*, Londra, 23 Aralık 1960.

Laurel ve Hardy, W.C. Fields ve Marx Kardeşler de Absürd tiyatro üzerinde etkilerini ortaya çıkardılar. Ionesco'nun *Sandalyeler*'inde yaşlı adam "kafasını Stan Laurel gibi kaşıyarak"[1] Şubat ayını canlandırır. Nitekim Ionesco da, *The Shepherd's Chameleon*'un (*Çobanın Bukalemunu*) Amerika'daki açılışında izleyiciye, Fransız Gerçeküstücülerin onu "beslediğini" ama çalışmalarında en büyük etkisi olan üç kişinin Groucho, Chico ve Harpo Marx olduğunu söylemiştir.[2]

Tepkilerinin hızı, müzikal soytarı olarak becerileri, Harpo'nun suskunluğu ve diyaloglarının çılgın Gerçeküstülüğü ile Marx Kardeşler, *commedia dell'arte* ve vodvil ile Absürd tiyatro geleneği arasında köprü görevi görürler. A *Night at the Opera*'da artan sayıda bir sürü insanın bir geminin küçücük bir kabinine doluştuğu ünlü sahne, Ionesco'daki delicesine çoğalma ve çılgınlığı barındırır. Öyleyken Marx Kardeşler çok açık biçimde eski ve son derece yetenekli gezgin palyaçolar kabilesinin temsilcileridir. Yine olağanüstü bir Gerçeküstücü komedyen ve aynı zamanda da yetenekli bir hokkabaz olan büyük W.C. Fields ve hem akrobat hem de başarılı bir müzisyen olan büyük Grock ile aynı sınıfa girerler.

Bugün sinemada bu sanatın söz etmeye değer yalnızca bir temsilcisi kalmıştır ve doğruyu söylemek gerekirse, çok fazla bilinçli ve bilgili olduğundan öncellerinin sevimli saflığından ve bayağılığından yoksundur. Yine de Jacques Tati'nin *Monsieur Hulot*'su zamanımızın acımasız mekanik uygarlığının ağına düşmüş umarsız bir kişiliktir. Tati'nin yaklaşımı Absürd tiyatronunkiyle yakından ilişkilidir; özellikle diyaloğu çoğu kez arka planda, ayırt edilemeyen bir mırıltı biçiminde kullanarak dili indirgemesinde; *Mon Oncle*'ın, delicesine mekanikleştirilmiş ve kalabalık havaalanından ayrılışının incelikli bir ölüm imgesini oluşturduğu ustaca yapılmış son sahnesinde de olduğu gibi, son derece dolu simgesel imgelemi incelikle sunuşunda.

Commedia dell'arte geleneği başka birçok biçimde yeniden ortaya çıkar. Kişilikleri, yine kendi biçimlerinde Absürd tiyatronun yazarlarını etkilemiş olan kukla tiyatrosunda ve Punch ve Judy gösterilerinde varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Orta Avrupa'da *commedia dell'arte* geleneği Elizabeth dönemi İngiltere'sinin palyaço ve kabadayılarınınkiyle birleşti ve Pickelherringler, Hans Wurstler ve onyedinci ve onsekizinci yüzyılların halk tiyatrosuna egemen olan diğer kaba komik kişilikleri yarattı. Avusturya halk tiyatrosunda bu gelenek bir başka gelişmeyle, Cizvitlerin barok gösteri oyunu ve alegorik dramasıyla kaynaşarak Absürd tiyatronun birçok unsurunun

1) Ionesco, *The Chairs*, s. 115.
2) *Time*, New York, 12 Aralık 1960.

belirtisi olan, alegorik imgelem ile soytarılığı birleştiren bir tür yarattı. Bu Schikaneder'in Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ü için librettosunun sıradan bir örneğini oluşturduğu ve asıl başarısını Viyanalı oyuncu-yazar Ferdinand Raimund'la (1790-1836) gösteren türdür. Avusturya dışında pek tanınmayan Raimund'un tiyatrosunda, dilin güçlü yerel rengine bağlı olarak, açık (broad) komedyanın saf şiirsel alegori ile kaynaştığını görürüz. *Der Bauer als Millionär*'de, bayağı, gülünç yeni zengin milyoner Wurzel, gösterişiyle onun aklını başından alan güzel bir oğlan biçimindeki kendi gençliğiyle karşılaşır, bu arada Yaşlılık kapıyı çalmaktadır ve içeri girmesine izin verilmeyince onu kırar. Burada, Absürd tiyatronun en iyi örneklerinde olduğu gibi, insanın durumu sahnede canlanan ve aynı zamanda da oldukça komik ve son derece trajik olan soyut bir şiirsel imge biçiminde sunulur.

Raimund'un ardılı, Viyana halk tiyatrosunun önde gelen kişisi Johann Nestroy (1801-62) da bu çizgide alegorik traji-komedyalar yazdı, ama Absürd tiyatronun karakteristiklerinden bazılarını önceden belirleyen bir dilsel absürdlük ustası ve gösterişli dramanın acımasız bir öykünmecisi olarak ustalaştı. Nestroy'un diyaloglarının çoğu çevrilemez, çünkü kuvvetli bir lehçe taşıyıp, yerel taşlamalarla doludurlar ve özenli sözcük oyunlarına dayanırlar. Ama *Judith und Holofernes*'inden (1849 – Hebbel'in *Judith*'inin bir parodisi) alınan aşağıdaki kısa parçada, onun gerçeküstücü yönü konusunda bir izlenim verebilir:

> Ben doğanın yarattığı en kusursuz parçayım (diye övünür büyük savaşçı Holofernes); tek bir savaş yitirmedim daha; generaller arasında bakire olanım ben. Bir gün kendimle bir savaşa tutuşmak isterim, kim daha güçlü görelim diye – ben mi yoksa ben mi?[1]

Daha yazınsal düzeyde, *commedia dell'arte* ve Shakespeare'in soytarılarının gelenekleri Absürd tiyatronun bir diğer atası, Almanca konuşan ülkelerin en büyük yazarlarından biri olan Georg Büchner'de (1813-1837) birleşirler. Büchner'in, Shakespeare'in *Beğendiniz Gibi* oyunundan,

> O that I were a fool
> I am ambitious for a motley coat...[2]
>
> Keşke bir budala olsaydım,
> Renkli bir cekette gözüm

mottosunu taşıyan sevimli komedyası *Leonce ile Lena* (1836) insanın

1) Johann Nestroy, *Judith und Holofernes*, sahne 3, *Sämtliche Werke*, cilt IV, yay. haz., Brukner ve Rommel (Viyana: Schroll), s. 167.

2) Shakespeare, *As You Like It*, II, 7.

varoluşunun yalnızca sevgi ve kendini saçma görebilme becerisiyle rahatlatılabilecek anlamsızlığıyla ilgilidir. Valerio'nun, Shakespeare'in budalalarınınkinden türeyen bir dille söylediği gibi:

> Güneş bir meyhane tabelasına benziyor ve üzerindeki kızgın bulutlar da yazıya: Altın Güneş Tavernası. Aşağıdaki toprak ve su üzerine şarap dökülmüş bir masa gibi ve biz, Tanrı ve Şeytan'ın can sıkıntısından oynadıkları oyun kâğıtları gibi uzanıyoruz üzerinde ve sen oyun kâğıdındaki papaz, ben de oğlan, tek eksik olan kız, göğsünde zencefilli kurabiyeden yürek olan güzel bir Kraliçe.[1]

Bu yumuşak güz şaklabanlığı komedisini yazan Büchner Absürd tiyatronun bir başka türünün de öncülerinden biriydi – ruhsal sapıtma ve saplantıların saldırgan, zorba draması. 1837'de yirmi üç yaşında öldüğünde yarım kalan *Woyzeck*, neredeyse alık, sanrılarla kuşatılmış, açılar içindeki bir varlığın bir tragedyanın başkişisi yapıldığı ilk oyunlardan biridir. Umarsız Woyzeck'e işkence eden garip karabasan görüntüleri (hepsinden çok da onu bilimsel deneylere tabi tutan doktor) ve dilinin aşırılığı ve şiddetiyle *Woyzeck*, ilk çağdaş oyunlardan –Brecht'in, Alman dışavurumcuların yazdıklarının ve Adamov'un ilk oyunlarında örnekleri olan Absürd tiyatronun çoğu karanlık damarının tohumu– biridir.

Büchner'in çağdaşı Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) Büchner'in dehasını taşımayabilir, ancak o da Absürd tiyatroyu etkileyen *poètes maudits* grubuna girer. Şeytan'ın yeryüzünü ziyaret ettiği ve yanlışlıkla genç bir kadın romancı sanıldığı *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (*Şaka, Yergi, İroni ve daha derin Anlam*) komedyası bir *kara mizah* başyapıtıdır ve Fransızcaya Alfred Jarry tarafından çevrilmiştir (*Les Silènes* başlığıyla).

Gelişme çizgisi, Grabbe ve Büchner'den Wedekind'e, Dadaistlere, Alman Dışavurumculuğuna ve Brecht'in ilk dönemlerine dek uzanır.

Ancak bunlara ve Absürd tiyatronun diğer doğrudan öncellerine geçmeden önce, oyunlarının garip niteliğine katkıda bulunan biçimlerden bir başkasının –sözel saçmalık yazını– öyküsüne bakalım.

Güldürünün kaynakları üzerine araştırmasında, "Saçma olandaki tadın kaynağı" der Freud[2] "mantığın deli gömleğini çıkarabildiğimiz zaman tadını aldığımız özgürlük duygusundadır." Freud bu yazısına bu tadın "ciddi yaşamda neredeyse kaybolana dek üstünün örtüldüğünü" eklemekte acele etti ve bunun kanıtını, çocukların, anlamlarına ya da mantıksal dizimlerine aldırmadan sözcükleri birbirine bağlamaktan aldıkları keyif-

1) George Büchner, *Leonce und Lena*, perde II, sahne 2.

2) Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), (Frankfurt: Fischer, 1958), s. 101.

te, sarhoş öğrencilerin zırvalamalarında bulmak zorunda kaldı. Ciddi, yetişkin yaşamda aklı başında olmanın her zamankinden daha gerekli olduğu günümüzde, yazın ve tiyatronun, katı Viyana burjuvazisinin Birinci Dünya Savaşı'ndan önce hiçbir biçimde kabul etmeyeceği şu saçmalık yoluyla özgürlüğe artan ölçüde yer veriyor olması kesinlikle çok önemlidir.

Yine de yüzyıllar boyunca saçma yazın ve saçma şiir mantık zincirlerinden kurtararak kösnül bir rahatlık sağlamıştır. Robert Benayon *Anthologie du Nonsense*'ini onüçüncü yüzyılın Fransız skolastik saçma şiiriyle açar. Ve böylece Sire de Beaumanoir (1250-96), Philippe de Rémi'nin *Fatrasies*'inde Gisor kentini kuşatan aksi bir ringa balığı ve mahkemede savunma yapmak isteyen eski bir gömlekle ilgili yazılanları okuruz:

Une vieille chemise
Avait pris à tâche
De savoir plaider,
Mais une cerise
Devant elle s'est mise
Pour la vilipender.
Sans une vieille cuillère
Qui avait repris haleine
En apportant un vivier,
Toute l'eau de la Tamise
Fût entrée en un panier.[1]

Bir eski gömlek vardı
Görev addettiydi kendine
İyi savunma nasıl yapılırdı.
Ama bir kiraz geldi
Dikildi önüne haşmetle
Başladı onu hor görmeye.
Balık havuzu getirdiydi
Bu yüzden canlandıydı birdenbire
Bu eski kaşık ama yoktu,
O zaman Tamise'in bütün suyu
giriverdi sepete.

Bu belki de saçma şiirin korunmuş ilk örneklerinden olsa da, saçma tekerlemelerin ilk çağlardan bu yana çocuklara söylenip, büyükler tarafından okunduğundan emin olabiliriz. Saçmanın bir büyüsü vardır ve büyülü formüller çoğu kez yine uyak ve ölçüsü olan ancak başta taşımış olabilecekleri anlamı yitirmiş hecelerden oluşur.

1) Robert Benayoun, *Anthologie du Nonsense* (Paris: Pauvert, 1957), s. 36.

Birçok ülkenin çocuk tekerlemesi bir sürü saçma dize içerir. *Oxford Çocuk Tekerlemeleri Sözlükleri*'nde Iona ve Peter Opie, çok bilinen şu "Humpty Dumpty" tekerlemesinin Almanya, Danimarka, İsveç, Fransa, İsviçre ve Finlandiya'ya dek uzanan yorumlarını sıralarlar. Aynı yazarlar *Okul Çocuklarının Bilgisi ve Dili* adlı çalışmalarında İngiliz okullarında hâlâ ağızdan ağıza aktarılan tekerlemeleri toplamışlardır – mantığın engellemelerinden kurtulma gereksiniminin bugün de, Freud'un zamanında ya da onüçüncü yüzyıldaki kadar güçlü olduğunun kanıtıdır bu.

Sözel saçma yazın yalnızca oyunculuğu göstermez. Mantık ve dil sınırlarını yıkmaya çalışarak, insanlığın durumunu belirleyen duvarlara da vurur. Bu, saçma düzyazı ve şiir ustalarının belki de en büyüğü olan François Rabelais'nin, insanüstü istekleri olan devlerin bir dünyasını, gerçek dünyanın göreceli yoksulluğunu aşıp, bir an sonsuza göz atmamızı sağlayacak kadar zengin ve aşırı bir dille betimlediği bir dünyayı düşlediği zamanki coşkulu görüşünün gerisindeki itici güçtür. Duyu yoksulluğu ve sınırlamalarının karşısına Rabelais, onun insancıl *Abbaye de Thélème*'inin ötesine geçen, "*Fay ce que vouldras*"* ama yeni kavramlar ve yeni düş dünyaları yaratma özgürlüğünü içeren sonsuz bir özgürlük görüşü çıkarmıştır.

Sözel saçmalık gerçek anlamıyla doğaüstü bir uğraş, özdeksel evrenin ve mantığının sınırlarını genişletme ve ötesine geçme çabasıdır:

Like to the mowing tones of unspoke speeches
Or like two lobsters clad in logick breeches;
Or like the grey fleece of a crimson catt,
Or like the moone-calf in a slipshodd hatt;
Or like the shadow when the sun is gone,
Or like a thought that nev'r was thought upon:
    Even such is man who never was begotten
    Untill his chidren were both dead and rotten...[1]

Konuşulmayan sözlerin dokunaklı tınıları nasılsa
Pantolon giymiş iki ıstakoz nasılsa;
Kızıl bir kedinin gri postu nasılsa,
Uyduruk bir şapka takmış alık nasılsa;
Güneş battıktan sonraki gölge nasılsa,
Hiç düşünülmemiş bir düşünce nasılsa:
    Ana rahmine düşmeyen adam da öyledir
    Çocukları ölüp çürüyene kadar...

**Fay ce que vouldras*: Ne istiyorsan onu yap.

1) Richard Corbet, "Epilogus incerti authoris", *Comic and Curious Verse* içinde, Yay haz. J.M. Cohen (Penguin Books, 1952), s. 217.

diye şarkı söylüyordu, Ben Johnson'un arkadaşı olan ve bir ara Oxford'da piskoposluk yapan Richard Corbet (1582-1635). Ve saçma konuşma dürtüsünün ardında yatan kesinlikle güneş battıktan sonra gölgeyi yakalama ya da insanlığın konuşulmamış sözlerinin tınılarını duyma isteğidir. Böylece, İngiliz saçmasının en büyüklerinin bir mantıkçı ve matematikçinin, Lewis Carroll ve bir doğacının Edward Lear, olması hiç de rastlantı değildir. Bu iki akıl almaz yazar estetik, felsefi ve psikolojik araştırma için sonsuz malzeme sunarlar. Bizim konumuzla ilgili olarak yapıtlarındaki dil ve varolma arasındaki bağlantıya göz atmak yeterli olacaktır.

Hem Lear hem de Carroll, varoluşlarını adlarından alan duyulmamış varlıkların büyük yaratıcılarıdırlar. Lear'ın *Nonsense Botany*'si (*Saçma Botanik*) örneğin, "Tickia Orologica" gibi, cep saatleri biçiminde açan; "Shoebootia Utilis" gibi, çizme ve ayakkabı veren ya da "Nasticreechia Krorluppia" gibi, kötücül yaratıkların tırmandığı bir daldan oluşan çiçekleri içerir. Öyleyken bu buluşlar, Lear'ın, büyük Gromboolian Ovası'nda yaşayan ve bir kez Jumblylerin ziyaret ettiği, bir eleğin içinde denize açılan "The Dong with a Luminous Nose"; ya da "Balkabaklarının dalgalandığı Coromandel sahilinde" yaşayan Yonghy-Bonghy-Bo; ya da ayak parmakları olmayan Pobble –gerçeğin zincirlerinden kurtarılan ve böylece adlandırma edimiyle yaratabilen, kendiliğinden oluşan düşlem yaratıkları– gibi saçma şarkılarının yanında bunlar hiçbir şeydir.

Lear'da ayrıca yok edici, acımasız bir damar da vardır kuşkusuz. *Limerik*lerinde* sayısız kişilik parçalanmakta, yutulmakta, öldürülmekte, yakılmakta, bir biçimde yok edilmektedir:

> There was an Old Person of Buda,
> Whose conduct grew ruder and ruder;
> Till at last, with a hammer, they silenced his clamour,
> By smashing that Person of Buda.
>
> Yaşlı biri vardı Budalı
> Davranışları gittikçe kabalaştı
> Sonunda bir çekiçle yaygarasını kestiler
> Budalı bu kişiyi parçalayarak.

Mantık zincirlerinden kurtulan bir evrende istekler insanca davranma kuralları göz önüne alınarak durdurulmaz. Öyleyken burada da kişilerin yazgısına yaşadıkları yerlerin adları karar verir. Budalı kişi kabalığından ölmek zorunda kaldıysa, bu yalnızca coğrafi bir kazaydı. Çünkü,

* Limerik: Bir, iki ve beşinci mısraları bir kafiyede ve üç ile dördüncü mısraları başka bir kafiyede olan nükteli şiir (ç.n.).

There was an Old Person of Cadiz
Who was always polite to all ladies,

Yaşlı biri vardı Cadizli
Hanımlara hep nazikti,

sırası gelmişken söyleyelim, nazikliği onu boğulmaktan kurtaramadı. Absürd tiyatroda ve aslına bakılırsa, insanın geniş bilinçaltı dünyasında da olduğu gibi, şiir ve kabalık, kendiliğinden oluşan sevecenlik ve yıkıcılık Edward Lear'in saçma evreninde sıkı sıkıya bağlıdır.

Ama adların kafiyesinin belirlediği bir dünyanın keyfiliği, yaşayanların yazgısını doğum, ırk ve çevre rastlantılarıyla belirleyen gerçek dünyadan daha mı az acımasızdır?

There was an old man of Cape Horn
Who wished he had never been born;
So he sat on a chair, till he died of despair,
That dolorous Man of Cape Horn.

Yaşlı bir adam vardı Cape Hornlu
Hep dilemişti doğmamış olmayı
Oturdu bir sandalyede bu yüzden, ölene dek çaresizlikten,
Şu yaşlı kederli Cape Hornlu.

Lewis Carroll'un saçma dünyasında işte bu yüzden, anlamın gerçek dünyada yerinden oynatılamayacak belirleyiciliğini ve önemini kırmaya çalışan yaratıklar vardır:

"Bir sözcüğü kullandığımda," dedi Humpty Dumpty oldukça küçümseyici bir tonla, "benim seçtiğim anlamı taşır – ne daha azını ne de daha çoğunu."
"Sorun," dedi Alice, "sözcüklere çok değişik anlamlar verip veremeyeceğin."
"Sorun," dedi Humpty Dumpty, "hangisinin önemli olacağı – hepsi bu."

Sözcüklerin anlamlarına bu egemenlik, anlatılamayanla karşılaşıldığında yitirilebilir. Bir "Sırtlangıç" ile karşılaştığında *The Hunting of the Snark*'taki (*Köpan Avı*) Banker'in başına gelen budur:

To the horror of all who were present that day
He uprose in full evening dress,
And with senseless grimaces endeavoured to say
What his tongue could no longer express.

Down he sank in his chair –ran his hands through his hair–
And chanted in mimsiest tones
Words whose utter inanity proved his insanity,
While he rattled a couple of bones.

Hazır bulunanların dehşetten donakalmış
Bakışlarıyla doğrulup gece elbisesiyle
Suratını bilinçsizce ekşitip çabalıyor
Anlaşılsın anlatamadığı şeyler artık diliyle.

Gömüldü bir koltuğa –sıvazlayıp saçını–
İlâhiler okudu, sesi hımhım ve kısık
Abuk sabuk sözlerinden delirdiği besbelli
Tıkırdatıp duruyor elinde bir çift kemik*

The Hunting of the Snark bilinmeyene bir yolculuktur – varolmanın sınırlarına. Şiirin kahramanı, Fırıncı, sonunda bir Köpan'la karşılaştığında, onun bir Böğhörk olduğunu görür ve bir Böğhörk'le karşılaşmak insanın hiçlikte yok olacağı anlamına gelmektedir. Lewis Carroll'da, varolmanın ve dilin bittiği boşluk için garip bir özlem vardır.

Elizabeth Sewell'ın Lear ve Carroll üzerine çalışmasında gösterdiği gibi, *Through the Looking Glass*'taki en önemli bölümlerden biri olan *The Field of Nonsense*, Alice'in nesnelerin adı olmayan ormandaki serüvenidir. Bu ormanda Alice de kendi adını unutur: "Öyleyse bu gerçekten *oldu*! Ve şimdi ben kimim? Anımsayacağım, eğer yapabilirsem! Kararlıyım bunda! "Ancak adını ve böylece kimliğini unutmuştur. Yine adını unutmuş bir geyik yavrusuyla karşılaşır ve

böylece, Alice kolunu sevgiyle geyik yavrusunun yumuşak boynuna attı, bir başka açık alana gelene dek ormanda birlikte yürüdüler, oraya gelince geyik yavrusu birden havaya sıçradı ve Alice'in kolundan kurtuldu. "Ben bir geyik yavrusuyum!" diye bağırdı neşeli bir sesle. "Ve, aman tanrım! Sen bir insan yavrususun!" Güzel kahverengi gözleri bir an korkuyla doldu ve son hızla yerinden fırlayarak uzaklaştı.

Bayan Sewell, "Burada adınızı yitirmenin, adsız olan artık denetim altında olmayacağından, bir biçimde özgürlük kazanmak anlamına geldiği anıştırılır... Ayrıca dilin yitimiyle birlikte canlılar arasında bir sevgi birliği oluştuğu da anıştırılmaktadır,"[1] yorumunu yapar. Bir başka deyişle, dille, bir

*) *Hunting of the Snark*'ın *Köpan Avı* adlı Türkçe çevirisinden alınmıştır. (İyi Şeyler Yayıncılık, çev. Barış Pirhasan)

1) Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (Londra: Chatto&Windus, 1952), s. 128.

adı olmakla tanımlanan bireysel kimlik, ayrı olmamızın ve diğerleriyle kaynaşmamızı engelleyen sınırlamaların kaynağıdır. Böylece, evrenle birleşme özlemi, Lewis Carroll gibi bir saçma şairin de dilin yok olması yoluyla –nesnelerin koşullu değil de, keyfi, saçma adlandırılışıyla– kendini gösterir.

Bu doğaüstü güdü Alman saçma şairi Christian Morgenstern'de (1871-1914) çok daha açık görülür. Lear ve Carroll'dan daha felsefi olan Morgenstern'in şiiri çoğu kez onun bütün kavramları aynı ölçüde gerçek almasına dayanır. *Der Lattenzaun*'da (*Tahta Çit*) örneğin, bir mimar çitin tahtaları arasındaki boşlukları alır ve bunları bir ev yapmada kullanır:

The fence was utterly dumbfounded:
Each post stood there with nothing round it.

A sight most terrible to see.
(They charged it with indecency.)[1]

Çit şaşkına dönmüştü:
Direkleri saran hiçbir şey yoktu.

Korkunç bir görüntüydü
(Ahlaksızlıktan dava açıldı.)

Morgenstern'in *Galgenlieder*'inde (*Darağacından Şarkılar*), sözcük oyunları ve evrensel korkunun garip bir karışımını taşımaları ile, güçlü bir de *kara mizah* vardır – bir zamanlar ait olduğu adam oradaki savaşlarda yok olduğu için, kendi başına dünyayı dolaşan bir diz; ölü adamın rüzgârda ağlayan gömleği ya da karın altında ıssız bir ormanda uzanan bir sandviç kâğıdı,

... Commenced, from fright, there is no doubt
To think, commenced, began, set out

To think just think, what here combined,
Received (by fear) – a thinking mind...[2]

... Başladı, korkuyla, hiç kuşku yok ki
Düşünmek, başladı, yola çıktı

Düşünmek sadece düşünmek,
burada neyle birlikte
Alındı (korkuyla) – düşünen bir zihindi...

1) Christian Morgenstern, "Der Lattenzaun", çev. R.F.C. Hull, *More Comic and Curious Verse* içinde, yay. haz. J.M. Cohen (Penguin, 1956), s. 49.

2) Morgenstern, "Das Butterbrotpapier", çev. A.E.W. Eitzen, *Das Mondschaft* (Wiesbaden: Insel, 1953), s. 19.

böylece Heidegger'in varlık felsefesini önceden kestirir (şiir 1916'da yayımlandı), ama sonunda bir kuş tarafından yenir.

Edward Lear gibi Morgenstern de yeni hayvan türlerinin yılmaz bir yaratıcısıydı; Lewis Carroll gibi tümüyle kendine ait bir dilde şiir yazmayı denedi:

Kroklowafzi? Semememi!
Seiokronto– prafriblo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti, basti bo...
Lalu lalu lalu la![1]

Edward Lear, Lewis Caroll ve Christian Morgenstern saçmadan bir çıkış bulmuş olan şairler grubu içinde en önemli olanlarıdır. Samuel Johnson ve Charles Lamb'den Keats ve Victor Hugo'ya dek şaşırtıcı sayıda, önemli, en azından çok ciddi şair zaman zaman saçma şiirler yazmıştır; saçmanın sınırları değişmektedir. Byron'un *Don Juan*'ının son derece esprili tekerlemeleri saçmaya girer mi ya da Thomas Hood'un akıl almaz cinas ve uyakları? Wilhelm Busch'un, çizgi filmlerin öncüsü olan, olağanüstü resimlendirilmiş şiirli öyküleri saçma olarak sınıflandırılır mı? Ya da *Struwwelpeter*'deki kaba şiirler? Ya da Hilaire Belloc'un "*Cautionary Tales*"i? Bunların hepsi gerçek saçma evrenin bazı unsurlarını içerir – coşkunluğunu ya da Harry Graham'ın *Ruthless Rhymes*'ının ya da Joachim Ringelnatz'ın *Kuttel-Daddeldu* ve *Kinder-Verwirr-Buch*'unun da göze çarpan bir özelliği olan acımasızlığını.

Saçma düzyazı alanı da aynı ölçüde geniştir ve Laurence Sterne'den Lichtenberg'in aforizmalarına, Charles Nodier'den Mark Twain ve Ambrose Bierce'e dek uzanır. Ayrıca, Ring Lardner'in (1885-1933), Edmund Wilson'un Dadaistlerin yapıtlarıyla karşılaştırdığı ancak yine de temel olarak Anglo-Sakson saçma düzyazı geleneğine ait olan sevimli küçük oyunları da vardır. Dramatik biçimde yazılmış ve üstelik zaman zaman sahnelenmiş olsalar da, yumuşak *non sequitur* sanatının bu minyatür başyapıtları gerçekte oyun değildirler. En gülünç dizelerinin bazıları sahne açıklamalarında bulunur ve bu yüzden okunduğu zaman görüldüğü zamankinden daha etkili olurlar. Örneğin, *Clemo-Uti*'den (*The Water Lilies*) alınan aşağıdaki gibi bir sahne açıklaması nasıl oynanırdı?

[Anne bir gözlemeciden içeri girer. Sanki gözleme yemiş gibi dışarı çıkar.]

1) Morgenstern, "Das Grosse Lalulā" *Alle Galgenlieder* (Wiesbaden: Insel, 1950), s. 23.

Sevimli tutarsızlığına karşın, bu kısa oyunların diyaloğu, özgür çağrışıma dayanan yazıların çoğu gibi, sürekli temel insan ilişkilerine dönüşlerle kendi psikolojik ilişkisini taşır. *The Tridget of Griva*'da, kişilerden biri (bir sandalda oturup balık tutmaya öykünen) diğerine, "Annenin evlenmeden öndeki adı neydi?" diye sorar ve "Onu o zaman tanımıyordum," yanıtını alır. *Dinner Bridge*'de kişilerden biri karısının ölmüş olduğunu söyler. "Ne kadar evli kaldınız?" sorusunu "Tam ölene dek," diye tersçe yanıtlar. *I Gaspiri* (*The Upholsterers*)'de, bir yabancı diğerine, "Nerede doğdun?" diye sorar ve "Evlilik dışında," yanıtını alır, bunun üzerine yabancı, "Oldukça güzel bir ülke orası," diye ekler. *Onu* evli olup olmadığı sorulduğunda, "Bilmiyorum, benimle yaşayan bir kadın var, ama kim olduğunu kestiremiyorum," yanıtını verir.

Ring Lardner'in saçması Robert Benchley'nin saçma monologlarına yakından bağlıdır. Saçma düzyazının birçok uygulayıcısı arasında bir diğeri de, Marx Kardeşler'in filmlerindeki en iyi diyalogların bazılarından sorumlu olan ve böylece Absürd tiyatroyu doğrudan etkileyen S.J. Perelman'dır.

Birçok saçma şiir ve düzyazı kurtarıcı etkisini, duyu sınırlarını genişleterek mantık ve engelleyici gelenekte özgürlük alanları açarak gerçekleştirir. Ancak, dilin genişletilmesinden çok daraltılmasına dayanan bir başka saçma türü de vardır. Absürd tiyatroda çok kullanılan bu işlem klişelerin –ölü dilin taşlaşmış kırıntıları– yergili ve yok edici kullanımına dayanır.

Bu tür saçmanın büyük öncülerinden biri, insanın aptallığına fazlasıyla kafa yoran ve ölümünden sonra romanı *Bouvard et Pécuchet*'nin bir eki olarak yayımlanan, bir klişe ve düşünülmeyen yanıtlar sözlüğü olan *Dictionnaire des Idées Reçues*'i hazırlayan Gustave Flaubert'dir. O zamandan bu yana gün ışığına çıkan eklemeleriyle sözlük şimdi, alfabetik olarak sıralanmış, ondokuzuncu yüzyıl Fransız burjuvazisinin en yaygın klişelerini, yerleşik yanlışlarını ve benimsenen düşüncelerini alfabetik olarak sıralayan en az dokuz yüz altmış bir yazıdan oluşmaktadır: "Para – bütün kötülüklerin anası" gibi; "Diderot – her zaman d'Alembert tarafından izlenmiştir"; ya da "Jansenizm – ne olduğunu bilmiyoruz, ama ondan söz etmek çok şık."

Flaubert'i, *Ulysses*'in "Gertie McDowell – Nausikaa" bölümü için İngilizce klişelerden oluşan tüm bir ansiklopedi oluşturan James Joyce izlemiştir. Ve Ionesco'dan Pinter'a, Absürd tiyatro Flaubert ve Joyce tarafından keşfedilen klişe ve hazır dilin bitmeyen kaynağını kullanmayı sürdürmektedir.

Absürd tiyatronun içinde yer alan eski geleneklerden biri de söylencesel, alegorik ve düşsel düşünce biçimlerinin kullanımıdır – psikolojik gerçeklerin somut deyimlerinde yansıma. Söylence ve düş arasında yakın

bir bağ olduğundan, söylenceler insanlığın toplu düşsel imgeleri olarak adlandırılır. Söylence dünyası, akılcı biçimde düzenlenmiş birçok batı toplumunda toplu bir düzeyde etkin olmayı neredeyse tümüyle bırakmıştır (en fazla Nazi Almanyası'nda göze çarpıyordu ve totaliter komünist ülkelerde böyle olmayı sürdürmektedir), ancak, Mircea Eliade'nin belirttiği gibi, "*bireysel deneyim* düzeyinde asla tümüyle ortadan kalkmamıştır; kendisini çağdaş insanın düşlerinde, düşlemlerinde ve özlemlerinde duyurur."[1] Bunlar, Absürd tiyatronun anlatmaya çalıştığı özlemlerdir. Ionesco'nun kendi tiyatrosunu heyecanla savunurken söylediği gibi:

> Beckett'in *Oyun Sonu* gibi bir oyununun değeri ... onun *Book of Job*'a (*Eyüp'ün Kitabı*), bulvar tiyatrosu ya da *chansonnier*lerden olduğundan daha yakın olmasında yatar. Bu çalışma, zamanı, ölümlü tarih olgusunu aşarak daha az ölümlü bir arketip durumu, bütün diğerlerinin içinden çıktığı en ilkel konuyu yeniden buldu... Sanatın en genç, en yeni yapıtları bütün çağlar tarafından tanınacak ve onlara konuşacaktır. Evet, izlediğim hareketin lideri Kral Süleyman ve Eyüp, Beckett'in şu çağdaşı.[2]

Düşlerin yazını her zaman çok güçlü biçimde alegorik unsurlara bağlı olmuştur; zaten simgesel düşünce de düş kurmanın karakteristiklerinden biridir. *Piers Plowman*, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'i ve William Blake'in önbilileri aslında alegorik düşlerdir. Alegorik unsur çoğu kez mekanik düşünselliğe ve titizliğe dönüşür, İspanyol barok tiyatrosunun *autos sacramental*lerinin bazılarında olduğu gibi ya da Spencer'in *Faerie Queene*'inin yaptığı gibi, titizlikle oluşturulmuş karşılıkları kullanmayı sürdürürken, şiirsel niteliğini de korur.

Tiyatroda, gerçeğin şiirsel gösterilişi ve bir düş dünyasının açılışı arasındaki çizgiyi bulmak her zaman kolay olmaz. Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* düşler ve aldanmalarla, Bottom'un başkalaşımıyla ve âşıkların büyüsüyle ilgilidir, ancak aynı zamanda da oyunun tümü bir düştür. *Kış Masalı*'nın konusu, gerçek olarak alınacak olursa, son derece zorlama ve yapay görünür, ancak dileklerin gerçekleştiği gösterişli bir düşlemde bağışlanan bir suçun düşü olarak görülecek olursa, hemen etkileyici bir şiire dönüşür. Aslında, Elizabeth dönemi tiyatrosu bazı yönlerden, dünyayı bir sahne ve yaşamı da bir düş olarak görmesiyle Genet'nin aynalı salon düşüncesini paylaşır. Prospero eğer, "Bizler düşlerin yapıldığı şeyiz, küçük yaşamımız bir uykuyla tamamlanır," diyorsa, kendisi

1) Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries* (Londra: Harvill Press, 1960), s.27.
2) Ionesco, "Lorsque j'écris", *Cahiers des Saisons*, Paris, no. 15, Kış 1959, s. 211.

düşsel nitelikli bir peri masalı oyununun parçasıdır. Eğer dünya bir sahne ise ve sahne düşleri sunuyorsa, o düş içinde bir düştür.

Aynı düşünce Calderon'un tiyatrosunda da ortaya çıkar; yalnızca yaşamın bir düşle denkleştirildiği *La Vida Es Sueño* gibi bir oyunda değil, dünyayı, üzerinde her bir kişinin, yaratıcı, dünyanın yazarı tarafından verilen rolü oynadığı bir sahne olarak sunan *El Gran Teatro del Mundo* gibi büyük alegorik bir görüntüde de. Karakterler, dünya sahnesindeki yaşamlarını, ölümün onları sonsuz kurtuluş ya da lanetlenme gerçeğine götüreceği bir düşteymiş gibi oynarlar. Calderon'un oyununun bu dünyanın büyüklerinin imgesinin, sahneden ayrıldıktan sonra rütbesini geri vermek zorunda olan aktörlerden daha iyi görünmediğini anlatan, Seneca'nın bir metnine (*Epistolae LXXVI* ve *LXXVII*) dayandığı söylenir.

Şeytan ve melekleri kahramanın ruhu için kavga ederken gösteren ve barok dönemin bir diğer büyük alegorik draması olan Alman Cizvit Jakob Bidermann'ın (1635,) *Cenodoxus*'unde, koro ölüm saati geldiğinde şarkı söyler:

Vita enim hominum
Nihil est, nisi somnium.

Hayat insan içindir
Düş değilse, bir hiçtir.

John Webster'in tragedyalarının ve Cyril Tourneur'un *The Revenger's Tragedy*'sinin en iyi örneklerini oluşturduğu aşırı kaba barok oyunlar bir başka tür düştür – acı çekme ve öç duygusunun yırtıcı karabasanları.

Alegorik eğilimin azalmasıyla, düşlem unsurları egemen olmaya başladı – Swift'in *Gülliver'in Seyahatleri* gibi yergisel düşlerde ya da Walpole'un, içinde gizemli bir miğferin– Ionesco'nun oyununda *Amédée*'nin dairesini kaplayan büyüyen cesetin düşsel kaçınılmazlığıyla bir kaleye çarptığı *The Castle of Otranto*'su (*Otranto Kalesi*) gibi gotik romanlarda. Eğer düşsel barok alegori dünyası simgesel, ancak kesinlikle akılcı ise, onsekizinci yüzyılın ve ondokuzuncu yüzyıl başlarının düş yazını da akışkan kimlikleri, ani kişilik başkalaşımların, yer ve zamanın karabasansı değişimlerini artan ölçüde kullanır. E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval ve Barbey d'Aurevilly bu türün ustalarıdır. Düşsel öyküleri çağdaşlarına bir tür bilimkurgu gibi görünmüş olabilir; ama bunlar bugün kesin olarak düş ve fantezi, saldırganlık, suç ve tutkunun yansımaları olarak görülmektedirler. Marquis de Sade'ın aşırı, cümbüşsü fantezileri bir psikolojik gerçeğin yazınsal fantezi biçiminde daha da açık yansımalarıdır.

Dramatik yazında, düş motifi ayrıca, bunlarla karşılaşan bir safdile düş gibi görünecek gerçek olaylar biçiminde de ortaya çıkar – Sly'ın *The Taming of the Shrew*'un (*Hırçın Kız*) taslağındaki serüvenlerinde ya da Ludvig Holberg'in *Jeppe paa Bjerget*'si (1722) gibi büyük, yırtıcı acımasızlıktaki komedyalarda. Sarhoş köylü Jeppe, Baron'un kalesinde uyanırken, önce cennette olduğuna inandırılır, ancak daha sonra bir başka uyanma gelecektir – darağacında. Goethe *Faust*'un birinci ve ikinci bölümlerindeki iki "Walpurgisnacht" (Cadılar Gecesi) sahnesinde bir düş dünyasına girmeye kalkışmıştır; Ibsen'in *Peer Gynt*'ünde düşsel fantezi sahneleri vardır; Madach'ın *The Tragedy of Man*'i, Macar dramasının başyapıtlarından biri, Adem'in gelecek tarih ve insanlığın yok olması düşünde yoğunlaşır; ama sahneye bir düş dünyasını çağdaş psikolojik düşünce ruhuyla ilk koyan August Strindberg'di. *To Damascus*'un (1898-1904) üç bölümü, *Rüya Oyunu* (1902) ve *Hayaletler Sonatı* (1907), düş ve saplantıların ustaca aktarımları ve Absürd tiyatronun doğrudan kaynaklarıdır.

Bu oyunlarda, dış dünyanın, yüzeysel görünüşün nesnel gerçeğinden bilincin iç durumlarının öznel gerçeğine değişim –geleneksel ve çağdaş olan, ruhsal gerçeklerin göstermeci ve dışavurumcu yansıması arasındaki çizgiyi belirleyen bir değişim– sonunda başarıyla gerçekleştirilmiştir. *To Damascus*'taki ana karakter arketip görüntülerle çevrilidir –yaşamındaki dişil ilkesini gösteren kadınla ve ölümsüz, ilkel düşmanı olan diğer adamla– bunların yanı sıra, kendi kişiliğinden yayılan ve ondaki şeytansı eğilimlerin temsilcisi, baştan çıkarıcı ve iyi yönlerini temsil eden papaz ve dilenci görüntüleriyle de çevrilidir. Aynı biçimde, bu görüntüleri içine alan sahne alanı yalnızca, kahramanın ya da yazarın ruhsal durumlarının görünüşüdür – hükümetin büyük bir buluşçu olarak onu ağırladığı dört dörtlük davet, birdenbire hesabı ödeyemeyeceği için onunla alay eden uygunsuz insanlar topluluğuna dönüşür. Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nun sunusunda söylediği gibi:

> Bu düş oyununda, önceki düş oyunu *To Damascus*'da olduğu gibi, yazar kopuk ama apaçık mantıklı bir düş biçimi aramıştır. Her şey olabilir; her şey olanaklı ve olasıdır. Zaman ve yer yoktur. Hafif bir gerçek temeli üzerine imgelem, anılardan, deneyimlerden, engellenmemiş isteklerden, saçmalıklardan ve doğaçlamalardan oluşan yeni biçimler örer. Karakterler bölünür, çiftleşir ve çoğalır; buharlaşır, kristalleşir, saçılır ve birleşir. Ama tek bir bilinç bunları denetler – düş kuranınki. Onun için hiçbir giz, hiçbir uymazlık, hiçbir kuruntu ve hiçbir yasa yoktur...[1]

1) August Strindberg, *A Dream Play*, çev. Sylvia Sprigge (New York: Anchor Books, 1955), s. 193.

To Damascus avunç ve dinsel inançlardan oluşan bir çözüme götürürken, *Rüya Oyunu* ve *Hayaletler Sonatı* karanlık bir umutsuzluk ve umarsızlık dünyası gösterir. *Rüya Oyunu*'nda Indra'nın kızı yaşamanın günah işlemek olduğunu öğrenir, halbuki *Hayaletler Sonatı*'nın dünyası suçun, saplantıların, çılgınlık ve saçmalığın toplandığı bir ölüler evidir.

Kendini Strindberg'in dışavurumcu düş oyunlarında gösteren psikolojik öznelliğin gelişmesinin, doğalcılığa yol açan hareketin doğrudan ve mantıklı gelişimi olması önemli ve bir açıdan da paradoksal bir gerçektir. Önce yüzeylerin acımasızca gerçekçi bir betimlemesine, sonra da nesnel gerçekliğin, yüzeylerin yalnızca bir parça, gerçek dünyanın oldukça önemsiz bir parçası olduğunu anlamaya yol açan, gerçeği, gerçeğin tümünü gösterme isteğidir. Romanın, Zola'nın özenli betimlemelerinden, Proust'un yapıtlarında dünyanın daha da özenli ve mikroskopik betimlemelerine atladığı yer burasıdır. Aynı biçimde Strindberg'in gelişimi ilk dönem tarihsel oyunlarından seksenlerin romantik dramasına, *The Father* (*Baba*) gibi gerçeğin saplantılı resimlerinin acımasız doğalcılığına ve oradan da yeni yüzyılın ilk on yılının dışavurumcu düş oyunlarına gelmesiyle olmuştur.

James Joyce'un gelişimi farklı bir düzlemde benzeşir. Gençliğinde Ibsen'i aslından okuyabilmek için Norveççe öğrenmişti. İlk dönem oyunu *Exiles* ve özenli bir gözleme dayalı Dublin öykülerinde, *Ulysses*'le daha bütün bir gerçeği yakalamayı isteyene dek, gerçek dünyanın yüzeyini yakalamaya çalışmıştır. Bu romanda, bir düş oyunu biçiminde yazılan "Nighttown" bölümü, Absürd tiyatronun ilk büyük örneklerinden biridir. Bloom'un yücelten ve aşağılayan düşü ve Stephen'ın suçluluk düşü burada hızla değişen abartılı güldürü ve yürek sızlatan keder sahnelerinde birbirine karışır.

Joyce'un *Ulysses*'i tamamlayışından neredeyse kırk yıl sonra, *Ulysses*'i ve özellikle "Nighttown" bölümünü, sahnelemek için, kesinlikle başarısız denilemeyecek, birçok girişimde bulunulmuş olması bir rastlantı değildir.[1] O döneme gelindiğinde Beckett ve Ionesco'nun başarıları, Joyce'un, Absürd tiyatronun yalnızca habercisi olmakla kalmayan, kavramlardaki yürekliliği ve yaratıcılıktaki özgünlüğü ile birçok yönden onu geçen bölümlerini sahnelemeyi olası hale getirmişti çünkü.

Joyce'un *Finnegan's Wake*'i de Absürd tiyatronun dil saplantısını, usun, düşüncenin bilinçaltı yatağına daha yakın, daha derin bir tabakasına girme

1) James Joyce, *Ulysses in Nighttown*, Marjorie Barkentin tarafından, Padraic Colum gözetiminde uyarlandı; ilk sahnelenişi, New York, 5 Haziran 1958. (New York: Random House Modern Library Paperbacks, 1958) Ayrıca, Alan MacClelland tarafından bir başka *Ulysses* uyarlaması, *Bloomsday*.

çabasını da önceden ortaya koyar. Ama Joyce burada da, birçok açıdan daha ileri gitmiş ve bir sonraki kuşaktan daha derinleri araştırmıştır.

Eğer ortaçağın ve barok dönemin düş alegorileri tutarlı ve genel olarak benimsenen inanç yapısını anlatıp böylece dönemlerinin kabullenilmiş söylencelerini somutlaştırdıysa, Dostoyevski, Strindberg ve Joyce gibi yazarlar da, kendi bilinçaltlarına dalarak kendi özel saplantılarının evrensel ve kitlesel önemini keşfetmişlerdir. Bu, Absürd tiyatroya etkisi Strindberg ve Joyce'unki kadar güçlü ve doğrudan olan Kafka için de geçerlidir.

Kafka'nın kısa öyküleri ve bitmemiş romanları karabasanların ve saplantıların son derece özenli, kusursuz betimlemeleridir – bir görenek ve alışkanlıklar dünyasında yitmiş duyarlı bir insanın kaygıları ve suçluluk duyguları. Kafka'nın kendisinin gerçekle ilişkiyi yitirmesinin imgeleri ve onu yeniden kazanamayışından kaynaklanan suçluluk duyguları –hiç bilmediği bir yasayı ihlal etmekle suçlanan K'nın karabasanı; diğer K'nın, giremediği bir kaleye çağrılan tapu memurunun sıkıntısı– çağdaş insanın durumunun önemli bir söylemi olmuştur. Ionesco'nun Kafka üzerine kısa ama aydınlatıcı bir yazısında gözlediği gibi:

> Bir labirentte, yolu gösteren bir ipi olmaksızın, kaybolan insan konusu ... Kafka'nın yapıtlarında temeldir. Ancak eğer insanın yol gösteren bir ipi yoksa, bu artık onu istemediğindendir. Suçluluk, kaygı ve tarihin absürdlüğü duyguları buradan gelir.[1]

Kafka'nın tiyatroya çok yakınlık duyduğu bilinse de, onun tarafından yazılan yalnızca tek bir dramatik parça olan, *Der Gruftwächter* (*Mezar Bekçisi*), ailesinin gömülü olduğu anıtmezarın yaşlı bekçisinin genç bir prense, mezarlarının tutsaklığından kurtulup yaşayanların dünyasını istila etmek isteyen ölülerin ruhlarıyla her gece korkunç kavgalar yaşadığını söylediği sahneyle başlar.

Kafka'nın bir oyun yazmadaki alçakgönüllü çabası bir yere varmamış olsa da, öykü anlatımındaki dolaysızlık, imgelerinin somut açıklığı ve gizemi ve gerilimi, bunun sahnelenmek için oldukça uygun bir malzeme olduğunu duyumsayan uyarlayıcıları sürekli kendine çekmiştir. Kafka'nın roman ve öykülerinin böyle bir dizi uyarlaması arasında belki de önemlisi André Gide ve Jean-Louis Barrault tarafından uyarlanan ve 10 Ekim 1947'de Théâtre de Marigny'de açılışı yapılan *The Trial*'dı (*Dava*).

1) Ionesco, "Dans les armes de la ville", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 20, Ekim 1957, s. 4.

Bu, izleyicileri çok heyecanlandıran bir yapım oldu. *Dava*, garip biçimde uygun bir zamanda – Alman istilasının karabasanı yok olduktan hemen sonra sahnelenmişti. Kafka'nın suç ve dünyayı yöneten güçlerin keyfiliği düşü 1947'nin Fransız izleyicisi için yalnızca bir düşlem olmaktan öteydi. Kafka'nın kişisel korkuları gerçek hale gelmiş, ulusların ortak korkusuna dönüşmüştü; dünyanın absürd, keyfi ve akıldışı görünüşü son derece gerçekçi biçimde gözler önüne serilmişti.

Dava, Absürd tiyatroyu yirminci yüzyıl ortalarının biçiminde temsil eden ilk oyundu. Bu, Ionesco, Beckett ve Adamov'un yapıtlarının sahnelenişinden önceydi. Ancak Jean-Louis Barrault'nun yönetimi onların sahne buluşlarının çoğunu önceden müjdelemiş ve soytarılık, saçma şiir, düş ve alegori yazını geleneklerini birleştirmişti. Şaşkınlığa uğramış bir eleştirmenin o zaman söylediği gibi, "Bu bir oyun değil, imge, hayal ve sanrıların bir zinciri." Ya da, bir başkasının sözcükleriyle, "Bu sinema, bale, pantomim, hepsi bir yerde. İnsana film kurgusunu ya da resimli bir kitaptaki çizimleri anımsatıyor."[1]

Özgür, değişken ve grotesk ölçüde fantastik bir yapım biçemi kullanarak, Jean-Louis Barrault Kafka'nın yapıtını, kendisini de geliştiren ve doğrudan Absürd tiyatro yazınına ve sahne çizgisine sahip bir biçemle kaynaştırdı – ikonoklastların geleneğiyle: Jarry, Apollinaire, Dadaistler, bazı Alman dışavurumcuları, gerçeküstücüler, Artaud ve Vitrac gibi daha yabanıl ve acımasız bir tiyatronun habercileri.

Bu, Jarry'nin *Kral Übü*'sünün, Lugné-Poe'nin Théâtre de l'Œuvre'ında açılışını yaptığı ve Fransız tiyatrosunda romantizm konusunda büyük tartışma başlatan Victor Hugo'nun *Hernani*'sinin 1830 prömiyerinde yaşanan ünlü çatışma kadar şiddetli bir skandal yarattığı, o unutulmaz 10 Aralık 1896 akşamında başlayan hareketti.

Alfred Jarry (1873-1907) Fransız yazınının *poètes maudit*lerinin en olağanüstü ve ilginç kişilerinden biridir; öldüğünde, Paris *Bohème*'inin, kendi kişiliklerini, apsent ve sefahata fazla dalmaktan, Jarry gibi, yok olduklarında kaybolan kendi yarattıkları gülünç kişilere çevirerek yaşamlarını ve şiirlerini birleştiren şu garip örneklerinden birazcık daha saygıyla anıldı.Yine de Jarry, ölümünden sonra giderek artan bir etki yaratan bir *œuvre* bırakmıştır ardında.

Dili kullanışında yabanıl, aşırı ve sınır tanımaz olan Jarry, Rabelais okuluna bağlıdır. Ancak imgelemi, diğer sapkın ve mutsuz *poète maudit*'nin, kendine *Comte de Lautréamont* adını takan ve daha sonraları

1) André Franck'ın aktarışı, "Il y dix ans...", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, no. 20, Ekim 1957, s. 35.

Gerçeküstücülere esin kaynağı olan romantik acının şu başyapıtının, *Les Chants de Maldoror*'un (*Maldoror Şarkıları*) da yazarı olan Isidore Ducasse'ın (1846-70) karanlık, düşünceli ve tekinsiz düş dünyasına çok şey borçludur. Jarry Verlaine ve Rimbaud'ya, hepsinden çok da, tiyatro üzerine yazılarına akılcı ve iyi yapılmış *fin de siècle* oyununa karşı başkaldırı çağrılarının serpiştirildiği Mallarmé'ye de çok şey borçludur. Mallarmé, daha 1885'te, "'yer, zaman ve bildik kişiliklerden arındırılmış' bir öyküsü olan ve akıldışılığı ile hiç de Fransız-olmayan bir söylence tiyatrosu isteğinde bulunmuştu; çünkü yüzyıl, ya da onu tüketen ülkemiz, söylenceleri düşünceyle yok etti. Onları yeniden kuralım!"[1] düşüncesini taşıyordu.

Kral Übü (*Ubu Roi*) kesinlikle, bir söylence figürü ve bir grotesk arketipal imgeler dünyası yaratmıştır. Oyun aslında, bir çocuğun Rennes'de, Jarry'nin okuduğu lisedeki öğretmenlerden birine yaptığı bir şakaydı. Bu öğretmen, Hébert, bir sürü alayın hedef noktasıydı ve kendisine Père Héb ya da Père Hébé sonraları da Übü adı takılmıştı. 1888'de, Jarry on beş yaşındayken, Père Übü'nün budalalıklarını anlatan bir kukla oyunu yazmış ve arkadaşlarına göstermişti.

Übü, acımasız bir öğrencinin gözünden, aptal, bencil bir burjuvanın ilkel bir karikatürüdür, ancak bu Rabelais kişisi, Falstaffvari açgözlülüğü ve korkaklığıyla yalnızca bir taşlama olmaktan çok daha fazlasıdır. İnsanın hayvansal doğasının, kabalığının ve acımasızlığının ürkünç bir imgesidir. Übü kendisini Polonya kralı ilan eder, herkesi öldürür, işkence eder ve sonunda ülkeden kovulur. Kötü, bayağı, inanılmaz ölçüde kabadır, 1896'da gülünç biçimde abartılmış görünen bir canavardır, ancak 1945'lerin gerçeği onun çok ötesine geçmiştir. Bir kez daha, bir şairin sahneye yansıttığı insan doğasının karanlık yüzünün sezgisel imgesi doğruluğunu kanıtlamıştır.

Jarry, tahta görünüşlü, son derece abartılı giysilere bürünmüş bir kadronun, çocuksu bir saflık taşıyan bir dekor içinde oynadıkları bu büyük kukla oyununun burjuva izleyicinin karşısına çirkinliği ve kendini beğenmişliğiyle çıkmasını bilinçli olarak istemişti:

> Perde kalkar kalkmaz sahnenin, izleyicilerin karşısına Madame Leprince de Beaumont'un peri masallarındaki, kötü adamın kendisini boğa boynuzlu bir ejderha, kendi kötü doğasının abartıları olarak gördüğü şu aynalardan biri gibi dikilmesini istedim. Ve izleyicinin, daha önce karşısına bütün olarak çıkarılmamış olan, M. Catulle Mendès'nin de çok güzel söylediği gibi, "insanın ölümsüz budalalığından, ölümsüz kaypaklığından, ölümsüz doymazlı-

1) Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner, rêverie d'un poète français", *Œuvres* içinde (Paris: Pléiade, 1945), s. 544-5.

ğından, zorbalık statüsüne yükseltilen içgüdünün alçaklığından, iyi yemek yemiş insanların çekingenliği, erdemi, kahramanlığı ve ülkülerinden" ibaret aşağılık ikizini gördüğünde sersemlemesi hiç de şaşırtıcı değildir.[1]

Halk gerçekten de sersemlemişti. Übü'yü oynayan Gémier, açılış tümcesi "*Merdre!*"yi söyler söylemez fırtına koptu. Yeniden sessizlik sağlanana dek on beş dakika geçti ve oyuna karşı çıkan ve onu savunan gösteriler akşam boyunca sürüp gitti. İzleyicilerin arasında Arthur Symons, Jules Renard, W.B. Yeats ve Mallarmé de vardı. Arthur Symons oyunun dekorunu ve yapımını şöyle betimliyordu:

> Sahne içeriyi, dışarıyı ve kızgın, ılıman ve soğuk bölgeleri aynı anda gösterecek biçimde bir çocuğun yaklaşımıyla boyanmıştı. Karşınızda, sahnenin arkasında, mavi bir göğün altında çiçek açmış elma ağaçları görüyordunuz; göğe karşı küçük, kapalı bir pencere vardı ve tam ortasından dramanın gürültücü ve kana susamış kişilerinin girip çıktığı ... bir ocak. Solda bir yatak çizilmişti ve yatağın ayak ucuna çıplak bir ağaç konulmuştu ve de kar yağıyordu. Sağda palmiye ağaçları ... Göğe doğru açılan bir kapı vardı ve kapının arkasında bir iskelet sallanıyordu. Smokin giymiş saygıdeğer bir bey, her sahne arasında parmaklarının ucunda sahnede dolaşıyor ve yeni pankartı (olayın geçtiği yeri betimleyen) çivisine asıyordu.[2]

Yeats bu skandal yaratan yapımın sanatta bir çağın bittiğini gösterdiğini anlamıştı. Özyaşamöyküsü *The Trembling of the Veil*'de (*Peçenin Titreyişi*), Jarry'nin keskin renkler taşıyan ve ince nüansları bilerek bir tarafa atan bu gülünç dramasıyla karşılaştığı zaman hissettiklerinin tam bir betimlemesini yapıyordu:

> Oyuncuların taşbebekler, oyuncaklar, kuklalar gibi olması gerekiyor ve şu anda tahta kurbağalar gibi sıçrıyorlar ve başkişinin, bir tür Kral, bir asa yerine tuvaletleri temizlediğimize benzer bir fırça taşıdığını görebiliyorum. En coşkulu grubu desteklemek gereğini duyup oyun için bağırıp durduk, ancak o gece Hôtel Corneille'de, komedi için çok üzgünüm, nesnellik büyüyen gücünü bir kez daha sergiledi. Diyorum ki: "Stéphane Mallarmé'den, Paul Verlaine'den, Gustave Moreau'dan, Puvis de Chavannes'dan sonra, bizim kendi şiirimizden, bütün ince rengimizden ve ürkek ritmimizden, Conder'in hafifçe karışmış renklerinden sonra, daha ne olasıdır? Bizden sonra Yaban Tanrı."[3]

1) A. Jarry, "Questions de théâtre," *Ubu Roi* içinde (Lausanne: H. Kaeser, 1948), s. 158.
2) Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, *Roger Shattuck*, *The Banquet Years* (Londra: Faber&Faber, 1959), s. 161.
3) W.B. Yeats, *Autobiographies* (Londra: MacMillan, 1955), s. 348-9.

Yine de, Yeats'in ince nüansın ustalarından biri olarak gördüğü Mallarmé Jarry'i kutladı:

> Parmak uçlarınızdaki, az bulunur ve dayanıklı bir cila ile, önümüze olağanüstü bir kişi ile ekibini koydunuz ve bunu ciddi ve güvenli bir dramatik yontucu olarak yaptınız. O kişi, seçkin beğeni dağarcığında artık ve beni büyülüyor.[1]

O unutulmaz gecede bulunanlardan biri de Fransız oyun yazarı Henri Ghéon'du. Neredeyse yarım yüzyıl sonra olayın önemini özetledi:

> ... bence Théâtre de l'Œvre'in tiyatro sanatı dostlarının gönlünü kazanmasındaki asıl sav, *Kral Übü*'nün düdüklerin, ıslıkların, protesto ve kahkahaların bir kakofonisiyle sunulmasında (yatar). ... Öğrenci Jarry, bir öğretmenle alay etmek için, bilmeden, Shakespeare ve kukla tiyatrosunun fırça vuruşlarıyla, şu zavallı ve aşırı basitleştirilmiş karikatürün resmini yaparak bir başyapıt yarattı. Oyun, kendisini insanların lideri yapan, açgözlü ve acımasız burjuvanın epik bir yergisi olarak yorumlanmıştır. Ama parçaya hangi anlam yüklenirse yüklensin, *Kral Übü* ... "yüzde yüz tiyatro"dur, bugün "yalın" tiyatro diyebileceğimiz, sentetik ve gerçeğin kenarında simgelere dayalı bir gerçek yaratan şeydir.[2]

Jarry'nin kendisi, sonraki bir sürü oyununda (gerçekten de başlarda yazdığı *Les Minutes de Sable Mémorial* ve *César-Antechrist*'tin üçüncü perdesinde, gizemli ve *heraldic** unsurları, Übü'nün Polonya Krallığıyla birleştiren garip bir kozmik fantezide yaptığı gibi) gitgide Übü'nün konuşma biçimini benimsedi. 1899, 1901 ve 1902'de Jarry, Père Ubu Yıllıkları'nı yayımladı, bu arada *Ubu Roi*'nin devamı, *Ubu Enchaîné* de 1900'de çıkmıştı. Bu oyunda Übü sürgün olarak Fransa'ya gelir, orada özgür insanların ülkesinde farklı olmak için kendini bir köleye dönüştürür.

Jarry'nin en önemli yapıtlarının bazıları ancak ölümünden sonra yayımlandı, özellikle de, Rabelais'yı örnek alan ve kahramanının Faustroll adından da anlaşılabileceği gibi yarı Faust yarı *troll*** olduğu (Jarry İskandinav cinini Ibsen'in *Peer Gynt*'ünden dolayı biliyordu) ve patafizik

* heraldic: Hanedan armacılığına ait.

** troll: İskandinav mitolojisinde bazen büyü de yapabilen kötü ruhlu canavar; dağlarda veya ormanlarda, hatta yeraltında bile yaşar ve doğadaki esrarengiz kötü güçleri temsil eder. Troll, insan biçimindedir, fakat burnu çok uzundur ve bazen birkaç başı vardır. Boyu köknardan bir taç taşıyan devden sinsi bir cüceye kadar değişir. Norveçli oyun yazarı Ibsen'in bazı oyunlarında yıkıcı içgüdüleri simgeler. (Meydan Larousse, e.n.)

2) Mallarmé, Jarry'e yazılan tarihsiz mektup, *Propos sur la Poésie*, yay. haz. H. Mondor, alıntı J. Robichez, *Le Symbolisme au Théâtre* (Paris: L'Arche, 1957), s. 359-60.

3) Henri Ghéon, *L'Art du Théâtre* (Montreal: Editions Serge, 1944), s. 149.

biliminin de asıl sözcülüğünü yaptığı, olaylarla dolu *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (1911) romanı. Aslında kendini bir patafizik doktoru olarak tanıtan (*Les Minutes de Sable Mémorial*'deki ilk ortaya çıkışında) Übü'ydü, bunun tek nedeni de Hébert'in bir fizik öğretmeni olmasıydı. Ancak gülünç bir bilim öykünmesi olarak başlayan şey daha sonra Jarry'nin kendi estetiğinin temeli oldu. *Faustroll*'de tanımlandığı gibi patafizik,

> ... simgesel olarak nesnelerin, gerçekte var olmalarıyla betimlenen özelliklerini görünüşlerine bağlayan, imgesel çözümler bilimidir.[1]

Öznel ve dışavurumcu bir yaklaşımın tanımı, Absürd tiyatronun, psikolojik durumları onları sahnede nesnelleştirerek anlatma eğilimini kesinlikle önceden haber vermektedir. Ve Ionesco, René Clair, Raymond Queneau ve Jacques Prévert'in önde gelen üyeleri olduğu ve Boris Vian'ın da önemli bir rol oynadığı College of Pataphysics anısı tarafından taze tutulan Jarry bu yüzden, yalnızca tiyatro ve yazın değil, çağdaş sanatın önemli bir bölümünün dayandığı kavramların yaratıcılarından biri olarak görülmelidir.

Übü'nün aşırılığı ve çabasından bir şeyler, yirmi yıl sonra neredeyse aynı ölçüde bir skandala yol açan bir başka oyunda da bulunabilir – 24 Haziran 1917'de Montmartre'da Théâtre Maubel'de sahnelenen Guillaume Apollinaire'in *Tirésias'ın Memeleri*. Oyunun önsözünde Apollinaire, onun çok daha önceleri, 1903'te yazıldığını söyler. Jarry'yi çok iyi tanıyan Apollinaire, Kübist Okulu kuran genç dahi ressamların yakın dostudur ve bu okulun en etkili eleştirmenlerinden ve kuramcılarından biridir. *Tirésias'ın Memeleri*'ni (*Les Mamelles de Tirésias*) "*sürrealist dram*" diye adlandıran Apollinaire'in, daha sonra yüzyılın önemli estetik hareketlerinden birinin simgesi olan bir deyimi bulan ilk kişi olduğu öne sürülebilir.

Ancak, Apollinaire'in bu deyimi kullanışı, André Breton'un gerçeküstücülüğü daha sonraki anlamında tanımlayan yazdıklarında ona verdiği anlamdan oldukça farklıdır. Apollinaire kavramı şöyle açıklar:

> Dramamı belirtmek için yeni bir sözcük kullandım, böyle bir şeyi çok sık yapmadığımdan, beni bunun için bağışlamalısınız ve simgesel anlamına gelmeyen ... daha çok, en azından sanatsal ya da yazınsal bir öğretiyi açıkça anlatmada hiç kullanılmamış bir sanat eğilimini tanımlayan "Gerçeküstü" sıfatını türettim. Victor Hugo'nun ardından gelen oyun yazarları idealizmi

1) Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (Paris: Fasquelle, 1955), s. 32, çevirisi *Evergreen Review* içinde, New York, no. 13, 1960, s. 131.

> doğaya benzerliği, durum komedyalarının *trompe-l'œil** doğalcılığına karşılık gelen göreneksel bir yörel renkte aramıştı. ... En azından kişisel bir çaba, eğer tiyatronun bir yenilenişi değilse, göstermek için bence insan doğaya dönmeliydi, ama onu fotoğrafçıların yaptığı gibi taklit etmeden. İnsan yürüme eylemini taklit etmek istediğinde, bacağa hiç benzemeyen tekerleği yarattı. Böylece bilmeden Gerçeküstücülüğü kullandı...[1]

Apollinaire için Gerçeküstücülük gerçekten daha gerçek bir sanattı, görünüşten çok özü anlatıyordu. "Çağdaş, yalın, hızlı, izleyiciyi şaşırtmak için gerekli olan kısaltma ve ekleri taşıyacak"[2] bir tiyatro istiyordu.

Tirésias'ın Memeleri ciddi bir politik iletisi olduğunu öne süren gülünç bir vodvildir – savaşta yok edilen Fransa nüfusunun baştan aşağı yeniden oluşturulmasını ve kadınların kurtuluşunu savunur. Başlıktaki Tirésias oyunun başında, politikaya, sanata ve daha birçok erkeksi uğraşıya atılmak isteyen Thérèse adında bir kadındır ve erkek olmaya karar verir – göğüslerinin çıkarılıp, havada renkli balonlar gibi uçtuğu bir operasyon gerçekleştirilir. Bunun üzerine kocası, şimdi artık Tirésias olan Thérèse'nin işlevlerini yerine getirmeye karar verir. İkinci perdede, yalnızca çok şiddetle istemek yoluyla, kırk bin kırk dokuz çocuk üretmeyi başarmıştır. Sonunda karısı ona döner. Bütün bunlar Zanzibar'da, tek bir sözcük bile söylemeyen, yalnızca sesleri çıkartmada kullanılacak araçların –silahtan davula, kastanyetten, bir vuruşla kırılabilecek kap kacağa– durduğu bir masada oturan tek bir oyuncu tarafından temsil edilen Zanzibar halkının önünde geçer. Oyundan önce, oyuncular topluluğunun yöneticisinin, Apollinaire'in dramatik öğretisini özetlediği bir prolog gelir:

> For the theatre should not be a copy of reality
> It is right that the dramatist should use
> All the mirages at his disposal...
> It is right that he should let crowds speak inanimate objects
> If so he pleases
> And that he no longer should reckon with time
> Or space
> His universe is the play
> Within which he is God the Creator
> Who disposes at will
> Of sounds gestures movements masses colours

* *Trompe-l'œil:* göz boyama.

1) Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*'ın önsözü, *Œuvres Poétiques* içinde (Paris: Pléiade, 1956), s. 865-6.

2) a.g.y., s. 868.

Not merely in order
To photograph what is called a slice of life
But to bring forth life itself in all its truth...[1]

Tiyatronun gerçeğin bir kopyası olmaması için
oyun yazarı elindeki tüm mucizeleri
Kullanmakta haklıdır...
Canı isterse
Kalabalıkları cansız nesnelerle konuşturmakta da
Zaman ya da mekâna uymaması da öyle
Onun evreni oyundur
Bu evrende Yaratıcı Tanrı odur
Onun iradesi hükmeder
Sesleri jestleri hareketleri kitleleri renkleri
İstediği gibi yaratan
Yalnızca bir yaşam dilimini resmetmek için değil
Yaşamı tüm gerçekliğiyle ortaya koymak için

Apollinaire'in, 9 Kasım 1918'de İspanyol gribinden öldüğü zaman provaları sürmekte olan oyunu *Couleur du Temps* (*Zamanın Rengi*), *Tirésias'ın Memeleri*'den çok farklı olsa da, yine kendi evrenini yaratır. Oyun, bir grup havacının savaştan kaçıp, sonsuz barış bulmayı istedikleri Güney Kutbu'na vardığı, donmuş güzel bir kadın bulup onun için kavga ederek birbirlerini öldürdüğü garip, şiirsel bir dille yazılmıştır – *Tirésias'ın* yazarının kaleminden çıkan, onun grotesk saçmalığıyla, bu oyundaki söylence atmosferi arasındaki ilişkiye tanıklık eden bir başka alegorik düş.

Jarry ve Apollinaire'in Paris *Bohème*'i resim, şiir ve tiyatronun iç içe geçtiği bir dünyaydı ve çağdaş bir sanat bulma çabaları bunun üstüne kuruldu. *Kral Übü*'nün dekoru Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse- Lautrec ve Sérusier'in yardımıyla Jarry tarafından yapılmıştı.[2] Apollinaire kübist hareketin savunucusu ve propagandacısı Matisse, Braque ve Picasso'nun bir dostu ve yoldaşıydı. Sanatın yalnızca mimesis, görüntülerin taklidi, olarak görülmesi anlayışını aşma savaşı daha geniş bir cephede sürdürüldü . Absürd tiyatro yazınsal öncülerinin yapıtlarına olduğu kadar Picasso ve Juan Gris'in kolajlarına ve Klee'nin resimlerine de (isimleri çoğu kez küçük saçma şiirlerdir) çok şey borçludur.

Savaş sırasında Zürih'te, Fransız, Alman ve diğer Avrupalı sığınmacılar ve bilinçli direnişçiler arasında başlayıp, böylece bir Paris geleneğini Orta Avrupa geleneğiyle kaynaştıran Dada hareketi, yazarları, ressamları

1) a.g.y., s. 882.
2) Shattuck, a.g.y., s. 161.

ve yontucuları da birleştirdi. 2 Şubat 1916'da Zürih gazeteleri Kabare Voltaire'in oluştuğunu duyurdu. 5 Şubat'ta ilk gecede, genç Romen şair Tristan Tzara (1896-1963) kendi metinlerini okudu. Hugo Ball (1886-1927) ve karısı Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974), yontucu ve şair Hans Arp (1887-1966) ve bir başka Romen ressam, Marcel Janco (doğumu 1895), adını Fransızca bir sözlükten rastlantıyla seçilen bir sözcüğe borçlu olan bu hareketin diğer kurucu üyeleriydi. Huelsenbeck ve Ball, kabaredeki bir şarkıcıya bir ad ararlarken *dada** sözcüğünü buldular. Dadaistlerin amacı sanatın, ya da en en azından savaşın dehşetini yaratan burjuva dönemin eski sanatını yok etmekti.

Zürih'in eski bölümünde, Spiegelgasse 1 numarada –her akşam gürültülü giriş çıkışlardan rahatsız olmuş olması gereken Lenin'in oturduğu 6 numaranın karşısında– bulunan Kabare Voltaire'in programı abartısızdı: Şarkılar, şiir okumaları, kısa skeçler, arada bir oyun. Burada, Wedekind ve çevresindekilerin küstah ve şakacı bir *chanson* türünün tohumlarını attığı Münih'in yazınsal kabare geleneği, Yvette Guilbert ve Aristide Bruant'ı ortaya çıkaran popüler şarkı geleneğiyle birleşmişti. Hugo Ball'ın günlüğünde Kandinsky'den şiirler, Wedekind ve Bruant'dan şarkılar, Reger ve Debussy'den müzik yer alıyordu. Arp, *Kral Übü*'den okuyor; Huelsenbeck, Tzara ve Janco bir *simultan şiir* gösterisi yapıyordu, üç değişik şiirin, ayırt edilemeyen ve anlaşılamaz bir mırıltıyla aynı anda okunuşu, "*vox humana*"nın** gürültünün ritminin ve ardışıklığının kaçınılmaz olduğu korkutucu, engelleyici ve yok edici bir evrenle kavgasını anlatıyordu."[1] Haziran 1916'da Dadaistler, tek bir sayı çıkabilen bir dergiyi, Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Marinetti, Blaise Cendrars ve Modigliani'nin katkılarını içeren *Cabaret Voltaire*'i yayımlamışlardı.

Yeni ve daha büyük binalarında gerçekleştirilen bir Dada suaresinde gösterilen ilk oyun Avusturyalı ressam Oskar Kokoschka'nın (doğumu 1886) *Sphinx und Strohmann*'ıydı. Oyunun yönetiminden sorumlu olan Marcel Janco'ydu ve maskları da o çizmişti. Başrollerden birini oynayan Hugo Ball, bu garip gösteriyi 14 Nisan 1917 tarihi altında günlüğünde anlatmıştır:

> Oyun... trajik beden maskeleri içinde oynandı; benimki öyle büyüktü ki içinde kendi rolümü rahatlıkla okuyabiliyordum. Maskenin kafası elektrikle

* *Dada*: (Fransızcada) "oyuncak tahta at" anlamına gelmektedir.
** *Vox humana*: İnsan sesi.
1) Hugo Ball, "Dada Tagebuch", Arp/Huelsenbeck/Tzara, *Die Geburt des Dada* içinde (Zürih: Arche, 1957), s. 117.

aydınlatılıyordu ve karanlık salonda, gözlerden ışığın çıkışıyla garip bir etki bırakmış olmalıydı... Arka bölmedeki Tzara, papağanın sesi olarak "Anima, tatlı Anima" demenin yanı sıra, gökgürültüsü ve şimşeklerden de sorumluydu. Ayrıca giriş çıkışları da denetliyordu, gök gürültüsünü ve şimşeği yanlış zamanlarda başlattı ve sanki bu yönetmenin yaratmak istediği özel bir etki, arka planda bilerek yaratılmış bir karmaşaymış izlenimini verdi...[1]

Kokoschka'nın, yazarı tarafından "bir gariplik" diye sunulan oyunu ilk dışavurumculuğun şaşırtıcı bir örneğidir (zaten 1907'de Viyana School of Arts and Crafts'da doğaçlama bir gösterisi yapılmıştı). Konu, dişi ruh Anima'ya âşık olan Bay Firdusi'nin çevresinde dolaşır. Kautschukmann (Lastik Adam), açıkça şeytanı canlandıran bir "yılan adam", Firdusi'nin bu aşkını sağaltacak bir doktor kılığına girer. Firdusi'nin başı aşkından dönmüştür, gerçekten de saman bir gövdenin üstünde arkaya dönmüştür. Bu yüzden Anima'yla yüz yüze geldiğinde bile onu göremez. Aşkın sağaltımı ölümdür. Kautschukmann bir papağana tatlı Anima dedirterek Firdusi'yi kıskandırır ve o kafasını çevirip gerçekte neler olup bittiğini göremediği için üzüntüsünden ölür. Silindir şapkalı, yüzlerinin yerinde birer delik bulunan bir beyefendiler korosu çabuk çabuk bir dizi saçma aforizma söylerler ve bütün kişilikler arasında olağan bir insanın giysisine ve görünüşüne sahip tek kişi olan Ölüm, "iyi sonuç veren yatıştırma çabalarında bulunduğu"[2] Anima ile gider.

Tzara günlüğüne, "Bu gösteri, tiyatromuzun yönünü patlayıcı rüzgârın, gözle görünür yönetimin ve grotesk yöntemlerin incelikle uyduruluşuna döndürecek rolünü belirledi – Dadaist Tiyatroyu."[3] diye yazar. Ancak tiyatroda Dadaizm için duyulan bu büyük umutlara karşın, bu hareket sahnede gerçek bir etki bırakmamıştır. Ve bu da şaşırtıcı değildir. Dada son derece yıkıcı ve nihilizminde öyle köktenciydi ki, yapıcı bir ortak çalışmaya dayanan bir sanat biçiminde yaratıcı olması beklenemezdi. Dadaizmin önde gelen Fransız yorumlayıcılarından biri olan Georges Ribemont-Dessaignes'nin özyaşamöyküsünde söylediği gibi, "Dada, karşıt, uyuşmaz ve patlayıcı eğilimlerden oluşuyordu. Yerine *içinde daha fazla hiçbir şeyin var olmadığı* bir diğerini koymak için bir dünyayı yok etmek, aslına bakılırsa, Dada'nın parolasıydı."[4]

1) a.g.y., s. 139.
2) Oscar Kokoschka, *Sphinx und Strohmann*, *Schriften 1907-1955* içinde (Münih: Albert Langen, 1956), s. 167.
3) Tristan Tzara, "Chronique Zurichoise", *Die Geburt des Dada* içinde, s. 173.
4) Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis* (Paris: Julliard, 1958).

Dadaistlerin yazdığı ve çoğunu kendilerinin sahnelediği oyunlar çoğunlukla diyalog biçiminde son derece saçma şiirlerdi, aynı ölçüde garip uğraşılarla, garip maske ve kostümlerle sunuluyorlardı. Paris'te Théâtre de l'Œuvre'de (Savaştan sonra Dada'nın merkezi oldu) 27 Mart 1920'de yapılan Dada gösterisinde, Tzara'nın yazdığı, içinde bir "parabol"ün aşağıdakiler gibi dizeler içeren şiirler okuduğu *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine* (*M. Antipyrine'in İlk Göksel Serüveni*)'i de içeren oyunlardan bir seçme sunuldu:

The bird has come white and feverish as
from which regiment comes the clock? from that music humid as
M. Cricri receives the visit of his fiancée at the hospital
in the Jewish cemetery the graves rise like snakes
Mr. Poet was an archangel – really
he said that the druggist resembled the butterfly
and our Lord and that life is simple like a bumbum
like the bumbum of his heart.[1]

Kızın rengi kaçtı, heyecanlandı
hangi alayın saati bu, şu müzik şey gibi nemli
M. Cricri'yi görmeye hastaneye geliyor nişanlısı
mezarlar yılan gibi kalkıyor Yahudi mezarlığında
Bay Şair bir melekti – sahiden de
eczacının kelebeğe benzediğini söyledi
ve Tanrımıza ve yaşamın bir bumbum gibi basit olduğunu
Kalbinin bumbumları gibi.

Ribemont-Dessaignes'nin, aynı olayda André Breton, Philippe Soupault ve Matmazel A. Valère tarafından sergilenen oyunu *Le Serin Muet*'de (*Dilsiz Kanarya*) bir merdivenin tepesine tünemiş bir kişi vardı, bir diğeri ise onun besteci Gounod olduğuna ve bütün bestelerini, onları tek bir ses çıkarmadan en güzel okuyan dilsiz kanaryasına öğrettiğine inanan bir Zenci'ydi. Bu gösterideki son derece garip ve büyük ölçüde doğaçlama olan oyunlar Breton ve Soupault'nun *S'Il Vous Plaît*'si (*Lütfen*) ve Paul Dermée'nin *Le Ventriloque Désaccordé*'si (*Çatlak Sesli Vantrilog*) idi. Œuvre'ün yönetmeni, *Übü*'yü yirmi beş sene önce oynamış olan Lugné-Poë, bu Dada gösterisinin *succès de scandale*'ını* öyle beğenmişti ki, başka Dada oyunları istedi. Ribemont-Dessaignes bu öneriye yanıt veren tek

*skandal başarısı

1) Tzara, *Première Aventure Céleste de M. Antipyrine* (Collection Dada, Zürih, 1916).

kişi oldu. Sonra Poë, *Zizi de Dada* adında bir oyun ortaya çıkardı, "elyazması kayıp olan oyunda, çıkamadığı bir tebeşir dairenin içinde duran Papa vardı ... ama ne oldu? Anısı bile yitip gitti!"[1] Lugné-Poë oyuna oldukça önem verdi ancak sonunda uygunsuz olduğunu söyleyerek reddetti.

Salle Gaveau'daki ikinci Dada gösterisinde, 26 Mayıs 1920'de, programda Tzara'dan bir başka oyun, *La Deuxième Aventure Céleste de M. Antipyrine* (*M. Antipyrine'in İkinci Göksel Serüveni*); Breton ve Soupault'dan bir başka skeç, *Vous M'Oublierez* (*Beni Unutursun*); Aragon'dan bir parça, *Système DD* ve Tzara'dan *Vaseline Symphonique*, –bir müzik aletini oynamaya indirgenmekten hoşlanmayan Breton'un karşı çıkmasına yol açan– yirmi kişilik diye ilan edilen bir topluluğun oynadığı anlaşılmaz seslerden bir kakofoni yer alıyordu. O akşamın eğlencesine katılanlar arasında Picabia ve Eluard da bulunuyordu.

Dadaist oyunlar arasında en başarılı olan, Tzara'nın, ilk kez 10 Haziran 1921'de Studio des Champs-Elysées'de gösterimi yapılan, üç perdelik parçası *Le Cœur à Gaz*, bedenin parçalarını –kulak, boyun, ağız, burun ve kaş– temsil eden karakterlerin yaptığı garip bir sunuydu. Ribemont-Dessaignes bu gösteriyi anımsamadığını, çünkü onu görmediğini söylemiştir. Ancak oyunda, Soupault, Aragon, Benjamin Péret ve kaşı oynayan Tzara ile birlikte, ağız rolünde yer almıştır. *Le Cœur à Gaz* "etkisini neredeyse tümüyle, kibar konuşma klişelerini kullanışıyla Ionesco'yu muştulayan diyaloğunun incelikli tartımlarından alan, yoksa çok saçma gelebilecek" bir "yalın" tiyatro parçasıdır.

Tzara'nın kendisi oyunu, "yüzyılımızın, yalnızca dahi insanların varlığına inanan, sanayileşmiş budalaları mutlu edecek, üç perdelik bir kandırmacası" diye adlandırmıştı. "Oyuncuların bu parçaya *Macbeth* ya da *Chantecler* gücünde bir başyapıta yakışır ilgiyi göstermeleri, ama, bir dahi olmayan yazara çok az saygı duymaları ve tiyatro yöntemine hiçbir katkıda bulunmamış olan metindeki ciddiyet yokluğuna da dikkat etmeleri istenir."[2] *Le Cœur à Gaz*'ın 6 Temmuz 1923'te Théâtre Michel'de profesyonel oyuncularla yeniden sahneye konulması sırasında, Breton ve Eluard'ın sahneye fırlayıp, yumruk yumruğa kavga etmeleri ve sonra dışarı atılmaları, Dadaizm'in düşüş yıllarının en unutulmaz anılarından birine yol açmıştır.

Asıl işlevleri burjuva bir izleyiciyi şaşkına çevirmek olan bu kısa oyunların herhangi birinden daha fazla özü olanlar, Ribemont-Dessaignes'in gerçekten de, sahnede geçerliliği olan şiirsel bir evren yaratmaya

1) Ribemont-Dessaignes, a.g.y., s. 73.
2) Tzara, *Le Cœur à Gaz* (Paris: GLM, 1946), s. 8.

çalışan iki yapıtıdır. Bunlar 1916'da yazılan *L'Empereur de Chine* (*Çin İmparatoru*) ve 1928'de yayımlanan *Le Bourreau du Pérou*'dır (*Perulu Cellat*).

Bunların birincisi cinsellik, şiddet ve savaş konularını işler. Kadın kahramanı, Çin Prensesi Onane inatçı ve acımasız bir seks delisidir; babası, Çin İmparatoru Espher sadist bir zorbadır. Onane'nin, oyunun başında kafes içinde gelen, Filipin İmparatoru'ndan armağanı olan, iki kölesi vardır, Ironique ve Equinoxe. Köleler, silindir şapka takmış, kilt (İskoç eteği) ve frak giymişlerdir. Ironique'in sol gözü bantlıdır, Equinoxe'un sağ gözü; böylece dünyaya birlikte bakmak zorundadırlar. Savaş ve işkence oyunda önemli rol oynar. Barış Bakanı strateji çalışıp Savaş Bakanı olur, tecavüz ve işkence sahneleri izler. Askerler yalnızca öldürülenlerin kanını içen kadınların yaşamını bağışlar. Sonunda bürokrat Verdict, ona âşık olan Onane'yi öldürür. Bitiş sahnesi iki kölenin saçma sözlerinden oluşan bir düettir. Son dizeler şöyledir:

IRONIQUE : Aşk öldüğünde...
EQUINOXE : Sidik.
VERDICT (gölgede) : Tanrı.
IRONIQUE : Konstantinapolis.
EQUINOXE : Dün Saint-Denis'de yaşlı bir kadın açlıktan öldü.[1]

L'Empereur de Chine, Absürd tiyatroyu belirleyen saçma ve şiddet unsurlarını birleştiren güçlü bir oyundur. Zayıflığı unsurlarını organik bir bütün olarak karıştırmadaki yetersizliğinde ve başıboş dolaşan amacını uzatmasındadır.

Le Bourreau du Pérou önceki oyununkilere benzer düşünceleri anlatır. Hükümet çekilir ve kutsal devlet mühürlerini cellata aktarır; uluorta cinayetler ve öldürmeler izler bunu. Burada yine, garip biçimde, bir şairin imgeleminin özgürce akışı ve bilinçaltı düşlemlerinin açığa çıkışı önbilisel bir içeriğe sahiptir. İkinci Dünya Savaşı döneminde şiddetin patlak vermesi *L'Empereur de Chine* ve daha keskin olarak *Le Bourreau du Pérou*'da kesinlikle önceden görülür. Sanki Dadaistler'in yıkıcılığı, söylemini totaliter hareketlerin kitle cinayetlerinde bulan saldırganlığa ve şiddete karşı (olan) aynı laik güdünün yüceltilmiş biçimde serbest bırakılışıdır.

Dadaizm savaş bitince ağırlık merkezini Paris'e kaydırırken, Zürih grubunun diğer üyeleri, hareketi Berlin ve Münih'e taşıyarak, Alman Dışavurumculuğun güçlü etkinliğiyle kaynaşıp birlikte var olduğu Al-

1) Ribemont-Dessaignes, *L'Empereur de Chine, suivi de Le Serin Muet* (Paris: Sans Pareil. Collection Dada, 1921), s. 127.

manya'ya dönmüşlerdir. Dışavurumcu hareketin drama ürünleri bütününe bakıldığında, onlarla içsel gerçekleri yansıtma, düşünce ve duyguyu nesnelleştirme eğilimini paylaştıkları halde, Absürd tiyatronun öncüleri olamayacak kadar idealist ve politik olarak da bilinçli oldukları görülmektedir. Dışavurumcular içinde Absürd tiyatronun öncülleri arasına giren tek önemli yazar, sorunlu Alsace-Lorraine topraklarında doğup, savaş patlayınca İsviçre'ye gitmiş olan Yvan Goll'dür (1891-1950). Goll, orada Arp ve Dadaist topluluğun diğer üyeleriyle tanışmıştır. Sonra Paris'e gitmiştir. Kendini vatansız, "yazgısal olarak Yahudi, rastlantıyla Fransa'da doğmuş, damgalanmış bir kâğıt parçasına göre Alman"[1] olarak tanımlayan Goll bazen Fransızca, bazen Almanca yazan iki dilli bir şair olmuştur.

Goll'un Dışavurumcu-Dadaist dönemindeki dramatik çalışmaları Almanca yazılmıştır. Açıkça Jarry ve Apollinaire'in etkisinde kalan Goll, sinemanın olanaklarından da çok etkilenmişti. Bir "film şiiri" olarak betimlediği *Die Chaplinade* (1920) şiir ve film imgelerinin son derece düşsel bir bileşimidir. Charlie Chaplin'in küçük serserisi onun kahramanıdır. Chaplin'in görüntüsü bir posterde canlanır, onu yerine geri koymak isteyen poster yapıştırıcısından kaçar ve yanında bir güvercinle (güzel bir kıza dönüşüp, bir avcı tarafından öldürülen) bir dizi düşsel, film benzeri serüven geçirir. Devrim ve ayaklanmalara karışır ve sonunda posterine geri döner. Bu, belki de şiirin ve sinemanın şiirsel gücünün ayrımına ilk varan güzel bir çalışmadır.

Aynı yıl, 1920'de Goll, Apollinaire'in *Tirésias*'ın altbaşlığında *sürrealist dram* deyimini kullandığı biçimde, *Überdramen*, ya da üstdramalar altbaşlığını verdiği *Die Unsterblichen* (*Ölümsüzler*) adıyla iki oyun yayımladı. Yazdığı önsözde Goll yeni bir tür tiyatro düşüncesini açıklar. Yunan dramasında, tanrılar kendilerini insanlarla karşılaştırıyorlardı; tiyatro gerçeğin üst-insan ölçeğinde iyice büyütülmesiydi. Ancak yirminci yüzyılda oyunlar, "ilginç, bir taraftar gibi karşı çıkan ya da yaratıcısı değil ama basitçe yaşamın betimleyicisi, öykünücüsü"[2] olmanın dışında bir şeyin peşinde değildirler. Yeni çağın oyun yazarı yine gerçeğin görünen yüzeyinin arkasına sokulabilecek bir yol bulmak zorundadır:

> Şair beş duyununkinden çok farklı dünyaların olduğunu bilmelidir: Bir üstdünya (*Überwelt*). Onu iyice kavramalıdır. Bu, onların hepsiyle ortak bir şey taşısa da –duyuların ötesindeki bir dünyaya girme– hiçbir biçimde

1) Yvan Goll, otobiyografik not, K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (Berlin: Rowohlt, 1920), s. 292.

2) Goll, *Die Unsterblichen*'in önsözü, *Dichtungen* içinde (Neuwied: Luchterhand, 1960), s. 64

> gizemsele, romantiğe ya da müzikholün şamatasına sapma değildir. ... Sahnenin bir büyüteçten başka bir şey olmadığı unutuldu. Büyük dramada bu hep biliniyordu – Yunanlılar kothornoslarla yürüdü; Shakespeare ölülerin kocaman ruhlarıyla konuştu. Tiyatronun ilk simgesinin bir maske olduğu unutulup gitti... Maskede bir yasa yatar ve bu tiyatronun yasasıdır – gerçekdışı, bilinen bir gerçeğe dönüşür. Bir an için en basmakalıp olanın gerçekdışı ve "tanrısal" olabileceği ve en büyük gerçeğin kesinlikle burada yattığı kanıtlanır. Gerçek usun içinde bulunmaz; şair tarafından bulunur, felsefeci tarafından değil ... Sahne yalnızca "gerçek" yaşamı ele almamalıdır; nesnelerin ardındaki nesnelerin ayrımına vardığında "gerçeküstü" olur. Katıksız gerçekçilik yazın içindeki en büyük yanlıştır.[1]

Tiyatro yalnızca burjuvaları rahatlatmak için bir araç olmamalı, onları korkutmalı, yeniden çocuğa dönüştürmelidir. "En kolay yol kahkahaya yol açmadan grotesk olmaktır. İnsanların tekdüzeliği ve aptallığı öyle büyüktür ki ancak kötülüklerle gerektiği gibi temsil edilebilir. Bırakalım yeni drama bir kötülük olsun."[2] Teknik çağımızda maskelerin etkisini yaratmak için sahne, kayıt, elektrikli poster, megafon tekniklerini kullanmak zorundadır. Karakterler maskeli ve uzun değneklerin üstünde duran karikatürler olmak zorundadır.

Bu, Absürd tiyatronun amaç ve özelliklerinin çoğunu doğru betimleyen etkileyici bir bildirgedir. Öyleyken Goll'ün bu düşünceleri eyleme aktarmanın peşinde olduğu iki oyun düş kırıklığı yaratır. *Der Unsterbliche*, iki perdede, sevgilisini varsıl birine kaptıran ve büyük para karşılığı ruhunu ona satan yetenekli bir müzisyeni gösterir. Ruhu filme alınarak ayrılır, bu da onu ölümsüz yapar. İkinci perdede, müzisyenin sevgilisi umutsuzca onu arar, ancak varsıl kocasına resim çektirmeye gelen yeni evli bir çiftin damadıyla oynaşır. Sonunda müzisyen Sebastian yeniden yaşama döner –filmde, kadın için ağlayarak–, ama kadın bir subayla gider. Oyun film ve fotoğraf yansıtma tekniğini kullansa ve karakterlerin çoğu grotesk maskeler olarak ortaya çıksa da, içeriği şu eski ve romantik, ruhunu paraya satan sanatçı ile para ve güce direnemeyen kadın klişelerinden başka bir şey değildir.

İkinci *Überdrama*, *Der Ungestorbene* (*Henüz Ölü Olmayanlar*), dünyayı iyileştirmek isteyen ve ölümsüz barış üzerine konuşma yapan felsefecinin çok benzer ikilemiyle uğraşır. Bu kez, salonun bilet gişesinde oturan karısı, düşünürün sırtından geçinen ve heyecan yaratmak amacıyla, gelişme konusunda ciddi olduğunu kanıtlaması için onu herkesin gözü önün-

1) a.g.y., s. 64-5.
2) a.g.y., s. 65.

de ölmeye ikna eden bir gazeteci tarafından baştan çıkarılır. Ancak onun insanlık için gözler önünde öleceği açıklandıktan sonra, felsefeci ölmeyi beceremez. Ama gazete yine de onun insanlık için öldüğünü öne sürer. Sonunda karısı döner ve o da "Otellerdeki tahtakurularının temizlik koşulları" üzerine yeni bir konuşma dizisine başlar. Düşüncelerini sahne gerçeğine aktarmak için Goll tarafından yine bir sürü teknik araç kullanılır çağdaş yayıncılığın çılgın dansı, dans eden reklam sütunlarıyla anlatılır, kahramanın konuşmasını izleyen halk dev gibi bir görüntüyle temsil edilir, bir öğrenci beynini yere fırlatır ve sonra yine alıp kafasına koyar– ama yine gerçeküstü araçlar temel düşüncedeki, basın tarafından idealizmin tecimselleştirilmesini ve özgünlükten yoksun oluşunu saklayamazlar.

Kuramsal anlatım araçlarının çağdaşlığı ile içeriğin basitliği arasındaki aynı çelişki Goll'ün bu türdeki en iddialı girişimi olan, "satirik drama"sı *Methusalem, oder Der Ewige Bürger*'in (*Methusalem, ya da Ölümsüz Burjuva*) de özelliğidir. Kuramsal önsöz yine oyundan daha yenilikçidir:

> Çağdaş yergici yeni kışkırtma yolları aramalıdır. Bunları "Gerçeküstücülük"-te (Überrealismus) ve "mantık-dışı"nda bulur. Gerçeküstücülük gerçeğin en güçlü karşıtıdır. Görüntü gerçeğinin maskesi varolma gerçeği hatırına çıkarılır. "Maskeler" – kaba, gülünç, anlattıkları duygular gibi... Mantık-dışı en tinsel güldürü biçimidir ve bu yüzden de tüm yaşamımıza egemen olan klişelere karşı en iyi silahtır... Gözleri yaşlı bir barışçı ve kurtuluşçu olmamak için, şair sizi yeniden çocuğa çevirecek birkaç takla atmalıdır. Çünkü bu onun amacıdır – size birkaç oyuncak bebek vermek, oynamayı öğretmek ve sonra da kırılan bebeğin talaşını rüzgâra savurmak.[1]

Ama *Methusalem*, güldürücü ve sevimli olsa da, ayakkabı fabrikası ve açgözlü işadamı kılıklı, ağzının yerinde bir telefon ahizesi olan, gözleri beş marklık banknotlardan, alnı ve şapkasının üzeri radyo antenleriyle kaplı bir daktilodan oluşan oğluyla *Spiessbürger*'e karşı geleneksel taşlamadan başka bir şey değildir. Yine idealist, şair ve devrimci, Methusalem'in kızını baştan çıkaran ve bir sahnede üçe bölünen –"Ben"i, "Sen"i ve "O"su– bir öğrenci vardır. Öğrenci Methusalem'in oğluyla yaptığı bir düelloda ölür, ama son sahnede yine canlıdır; çocuğunu doğuran kızla evlenmiştir ve kendisi de bir burjuva olmak üzeredir. Çünkü devrimler "diğerlerinin artık villaları olmadığı zaman" sona erer ve "bizim bir villamız olduğunda" yeni devrimler başlar. Ve bütün romantik aşkların sonu genç annenin çığlığıdır: "Keşke (oğlumuz) bu kadar çok işemese!"

1) Goll, *Methusalem*, *Schrei und Bekenntnis* içinde, der. K. Otten (Neuwied: Luchterhand, 1959), s. 426-7.

Goll, Methusalem'in birbirini izleyen düşlerinde yine film kullanır. Bir başka düş dizisinde, evi süsleyen hayvanlar, ölü ya da canlı, insanın zorbalığına karşı devrim çağrısında bulunur. Ölüler yaşamın şu ya da bu biçimde hep sürdüğünü ve tiyatronun asla geçerli son çözümleri sağlayamayacağını göstermek için canlanırlar. Ama, önde gelen Alman Dadaist ressam Georg Grosz'un resimleriyle yayımlanan ve 1924'te onun çizdiği maskelerle yorumlanan bu gösterişli oyunun en başarılı bölümleri, burjuva ve konukları arasında geçen ve yalnızca klişelerden oluşan, bu yüzden de Ionesco'yu akla getiren diyaloglardır. Bu gerçek, kesin olarak, Goll'ün yanlışını ortaya çıkarır: Büyük ve duyarlı bir lirik şair ve dil ustası olan Goll, yeni tekniklerin baştan çıkarıcılığının kurbanı olmuş ve imgelemini film ve maskelerin yanında ikinci plana atarak elindeki malzemeyi, çok önceden görüp, kuram olarak biçimlendirdiği absürdün yeni şiirine aktarmada başarısız olmuştur. Belki de Goll yergisel hedeflerinin sertliğine uyamayacak kadar yumuşak ve ince bir ruhtu.

Goll'ün Alman çağdaşları arasında, Goll'ün öngördüğü tiyatro kadar acımasız ve gülünç bir tiyatroyu gerçekleştirmeye en çok yaklaşan, Goll'ün ilk yayımlanan oyunlarını Aralık 1920'de bir dergide, onu "Dışavurumculuğun Ta Kendisi" diye adlandırarak övgüyle karşılayan Bertolt Brecht'ti. Büchner ve Wedekind biçeminde, anarşist şiirsel dramadan daha sonraki döneminde Marksist didaktizmin yalınlığına gelişme sürecinde, Brecht hem soytarılık ve müzikhol şaklabanlığını kullanışları hem de benlik ve değişkenliği ele alışlarıyla Absürd tiyatroya çok yaklaşan oyunlar yazdı.

Brecht, Münih'in büyük birahane komedyeni, *Commedia dell'arte* palyaçolarının, özgün mirasçısı Karl Valentin'den çok etkilenmişti. Brecht'in, 1923'te yazılan tek perdelik farsı *Die Hochzeit*'da (*Düğün*) eşyaların parçalarının kopması; düğünün yapıldığı ailedeki çürümeyi, aynen Adamov ve Ionesco'nun oyunlarında nesnelerin, aynı anda müzikhol gülütleri için de fırsat yaratarak, iç gerçeklikleri anlattığı biçimde gözler önüne serer.

Brecht'in en anlaşılmaz ve en büyük oyunlarından biri olan, 1921-23 tarihleri arasında yazılmış olan *Kentlerin Çalılığında* (*Im Dickicht der Städte*), güdüleri bilerek yadsımasıyla Absürd tiyatronun habercisidir. Oyun, garip bir sevgi-nefret ilişkisiyle birbirlerine bağlı iki adam olan, Garga ve Shlink arasındaki ölümüne kavgayı gösterir. Shlink'in bir kitap konusunda Garga'nın düşüncesini satın alma girişimiyle başlar. Bir kütüphanede çalışan Garga'ya, hoşlanmadığını söylediği bir kitaptan hoşlandığını açıklaması için büyük miktarda para önerir. Bu noktadan sonra

kavga gelişir: Sorun, her zaman adamlardan birine, ya minnet duymaya ya da saldırganlığa zorlanarak, diğerinin üstünlüğünü benimsetme sorunudur. Bütün bunlar gangsterlerin ve dayakçı çetelerin Chicago'sunda geçer.

Kentlerin Çalılığında yalnızca insanların eylemlerindeki güdüyü bilmenin olanaksızlığını değil (Pinter'ın tekniğini anımsatıyor) Beckett, Adamov ve Ionesco'nun da kafalarına takılan insanlar arasındaki iletişim sorununu da ele alır. Shlink ve Garga arasındaki kavga aslında bir ilişki kurma girişimidir. Sonunda böyle bir ilişkinin, çatışarak bile olsa, olanaksızlığının ayrımına varırlar. "Eğer bir gemiyi patlayana dek insanla dolduracak olsaydınız, içindeki yalnızlık öyle büyük olurdu ki içindekiler buza dönüşürdü... yalnızlığımız öyle büyük ki çatışma bile olanaksız."[1]

1924-25 arasında yazılan "güldürü" *Adam Adamdır* (*Mann ist Mann*), uysal küçük bir adamın yırtıcı bir askere dönüşmesini anlatır. Brecht burada yine müzikhol tekniklerini kullanır. Kurbanın suç olduğuna inandığı şeyi yapmaya itildiği, yargılanıp cezalandırıldığı ve vurulduğuna inandırıldığı (ardından yeni kişiliğiyle canlandığı) değişim sahnesi bir varyete bölümü -bir dizi hokkabazlık numarası– gibi sunulur. Bu oyunun gösterimlerinde Brecht, değişimi oynayan İngiliz sömürge askerlerini kocaman canavarlara çeviren sopadan bacaklar ve diğer başka araçlar kullanmıştır. *Adam Adamdır*, insan doğasının bir değişmez olmadığı ve oyun süresince bir kişiliği bir diğerine çevirmenin olası olduğu savıyla Absürd tiyatronun habercisidir.

Brecht'in daha önce yayımlanmamış bir şiirinin yakınlarda yayımlanışı *Adam Adamdır* ile *Kentlerin Çalılığında* arasındaki ilişkiye ilginç bir ışık tutar. Bu şiir, taslak bir oyundan, *Der Grüne Garraga*'dan (*Yeşil Garraga*) alınmıştır ve bir başka insana dönüşen bir vatandaşla, Galgei ile ilgilidir. Buradan yola çıkılınca, *Adam Adamdır*'ın kahramanı Galy Gay aslında Garga ile, *Kentlerin Çalılığında*'ki saldırganlığın kurbanı ile, özdeştir. Ve aslında Shlink'in, Garga'nın düşüncesini satın alma girişimi onun kişiliğini çalma girişimidir. İki oyun da insan kişiliğinin daha güçlü bir kişilik tarafından ele geçirilmesiyle ilgilidir – bir tecavüz biçimi olarak insanın benliğinin çalınması. Ve bu Absürd tiyatronun konularından da biridir: Ionesco'nun *Jack ya da Boyuneğme* adlı oyunu bunun açık bir örneğidir.

Brecht'in kısa ara oyunu *Das Elephantenkalb* (*Bebek Fil*) 1924-25'te *Adam Adamdır*'ın antraktında gösterilmek için yazılmıştır. Bu kısa oyun Gerçeküstücülüğün kendiliğinden gelişen yazılışını, değişen kişilik sorununu gibi önceden söyler. Annesini öldürmekle suçlanan bir yavru fil,

1) Bertolt Brecht, *Im Dickicht der Städte*, *Stücke I* içinde, (Frankfurt: Suhrkamp, 1953), s. 291-2.

annesinin aslında ölü olmadığını ve üstelik onun annesi olmadığını da kanıtlayabilir. Ancak yine de karşı dava sürer ve yavru fil suçlu bulunur. Bu katıksız karşı-tiyatrodur ve yazarın bilinçaltını, Adamov'un ilk oyunlarının *onun* nevrozunu yansıtması kadar acımasızca oyuna döker.

Adamov gibi Brecht de sanatsal gelişiminin bu dönemini daha sonraları yadsımıştır. Adamov gibi toplumsal eğilimli ve en azından dışadönük amacında tümüyle akılcı bir tiyatroya dönmüştür. Ancak Brecht'in durumu, akıldışı Absürd tiyatro ve yüksek amaçlı politik eğilim gösteren oyunun, bir madalyonun iki yüzü gibi uzlaşmaz karşıtlar olmadığını da gösterir. Brecht'in durumunda, onun anarşik ve gülünç döneminde dizginleri ele alan nevroz ve umutsuzluk, politik tiyatrosunun akılcı yüzünün arkasında aynı etkinlik ve güçle sürmüştür ve şiirsel etkisinin çoğunu da bunlar sağlar.

Aslında, Kenneth Tynann, Ionesco'ya Brecht'ten alıntı yaparak onun toplumsal eğiliminin örneğini vermekle ve Ionesco da Brecht'e çorak ideolojik tiyatronun temsilcisi olduğu için saldırmakla hedeften aynı ölçüde uzaklaşırlar. Brecht Absürd tiyatronun ilk ustalarından biriydi ve onun durumu, *tezli-oyun*'un başarı ya da başarısızlığının politikasında değil, yazarın kişiliğinin çok daha derinliklerinden geldiği için politikanın ötesinde olan, şiirsel gerçeğinde bulunduğunu gösteriyordu. Brecht'in kişiliği güçlü bir anarşi ve umutsuzluk unsuru içeriyordu. Bu yüzden politik eğilim döneminde bile sunduğu kapitalist dünya resmi olumsuz ve saçmaydı: *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın evreni budala Tanrılarca yönetilir, *Puntila*'nınki Chaplinvari bir yapıyı örnek alır ve *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde adalet yalnızca rastlantıların en olmazıyla yerine getirilir.

Almanya'da Dadaizm ve Dışavurumculuğun arkasındaki itici güç, yirmilerin ortasında *Neue Sachlichkeit*'ın içinde eriyip, tüm çağdaş hareket otuzlardaki Nazi döneminde aydınlarıyla birlikte kayıp giderken, gelişme Fransa'da kesintiye uğramadan sürdü. Dadaizmin yıkıcılığı kendine yeni bir yol açmıştı. Dada değişmiş bir biçimde Gerçeküstücü hareketin içinde yeniden doğdu. Dada'nın katıksız olumsuz olduğu yerde, gerçeküstücüler olumluya, bilinçaltı usun iyileştirici gücüne inanıyordu. André Breton'un, 1924'teki ilk gerçeküstücü bildirgede sözcüğü ünlü tanımlayışında söylediği gibi, gerçeküstücülük "sözel ya da yazılı olarak, ya da başka her hangi bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini anlatmak için önerilen bir ruhsal otomatizm" idi.

Burası, Gerçeküstücü hareketin kavga ve iç çatışmalarının ya da resim ve şiirdeki başarılarının büyüleyici öyküsünü ayrıntılarıyla izlemenin yeri değil. Tiyatroda, Gerçeküstünün hasadı zayıf bir ürün vermiştir

Sahne oyunların oluşumunda tam bir otomatizme izin veremeyecek kadar kararlı bir sanat biçimidir. Bugün Gerçeküstücü diye sınıflandırabileceğimiz oyunların, Breton'un tam istediği biçimde yazılmış olmaları çok küçük bir olasılıktır.

Louis Aragon'un *Le Libertinage*'ında (1924) böyle iki oyun vardır. *L'Armoire à Glace un Beau Soir* sevimli bir skeçtir. Öndeyişinde çeşitli düşsel kişiliklerle karşılaşırız. Bir asker çıplak bir kadınla karşılaşır; başkan, zenci bir generalle görünür; Siyam ikizleri ayrı ayrı evlenmek için başkana başvururlar. Üç tekerlekli bir bisiklete binmiş bir adam geçer; burnu öyle uzundur ki, konuşmak istediğinde tutup kaldırmak zorundadır; Théodore Fraenkel (Gerçeküstücü topluluğun bir üyesi) bir periyi sunar. Asıl oyun bir kocanın bildik eve dönüş sahnesiyle açılır, karısı tedirgin biçimde gardroba bakmakta, kocasına oraya yaklaşmaması için yalvarmakta ve dolapta âşığının olduğu konusunda bütün belirtileri göstermektedir. Gerilim ve kıskançlık cinsel bir heyecana dönüştükten sonra, çift yan odaya geçer. Sonunda, uzun bir aradan sonra giysileri bir yana kaymış koca döner ve dolabı açar. Dışarıya, bir geçit töreni yaparak öndeyişteki düşsel kahramanlar fırlar. Başkan saçma bir şarkı söylemektedir.

Au Pied du Mur (*Duvarın Dibinde*), Aragon'un *Le Libertinage*'daki ikinci oyunu, aynı yöntemi kullanır – gerçeküstü ara oyunlarla bölünen oldukça basmakalıp bir olay. Ana konu gülünçlük derecesinde romantiktir. Âşığı tarafından terk edilen genç bir adam sığındığı köy meyhanesindeki hizmetçiyi, ona duyduğu sevgiyi kanıtlamak için kendini öldürmeye zorlar. İkinci perdede, genç kahraman, Frédéric ve sevgilisi Alpler'in tepelerinde dolaşırlar ve sonunda Frédéric sahneleri anlatanın ikizi olarak onunla yüz yüze gelir.

Perilerin ve tulumları içinde Parisli işçilerin ortaya çıkması bu oyunun, aslında, yenilikçi süslemeleri yoluyla, Aragon'un daha sonraları güzel savaş dönemi şiirlerinde ve büyük toplumsal romanlarında da ortaya çıkan önemli gelenekselciliğini açığa vuruşuyla Musset ya da Victor Hugo çizgisinde romantik bir oyun olduğu gerçeğini gizleyemez.

Aragon ve Breton, Aragon'un Gerçeküstücü hareketten kopmasıyla her ikisinin de yadsıdığı ve böylece hiç yayımlanmayan bir oyun yazmışlardı: *Le Trésor des Jésuites* (*Cizvitlerin Hazinesi*). Bu oyunun en göze çarpan özelliklerinden biri Breton'un Gerçeküstücü özdevimsel yazının kahinlik ve durugörü güçlerini uyandırdığı savını doğru çıkararak, on yıl önce, İkinci Dünya Savaşı'nın 1939'da çıkacağını görmesiydi.

Gerçeküstücü hareket içindeki dramatik yapıtların en önemlileri, daha önemli olan üyelerinden bazılarının hareketten ayrıldıktan ya da

kovulduktan sonra ürettikleriydi. Gerçeküstücü şairlerin en iyilerinden biri ve ayrıca çağdaş Fransız tiyatrosu üzerinde de en etkin ve önemli güç, bir oyuncu ve yönetmen olan Antonin Artaud (1896-1948) ve gerçeküstücülükten çıkan en yetenekli oyun yazarı olan Roger Vitrac (1899-1952) gerçeküstücü oyunları profesyonel tiyatro çerçevesinde sahnelemek isteyecek kadar değersiz tecimsel içgüdülere boyun eğdikleri için topluluktan çıkarıldılar. Artaud ve Vitrac, Breton tarafından 1926'nın sonlarına doğru dışlandı. Her iki tiyatro adamı da Théâtre Alfred Jarry diye çok uygun biçimde adlandırılan ve 1 Haziran 1927'de Artaud'nun tek perdelik bir oyunu *Ventre Brûlé, ou La Mère Folle* (*Mide Ağrısı, ya da Çılgın Anne*) ile Vitrac'ın *Les Mystères de l'Amour* (*Aşkın Gizleri*) oyununu da içeren bir programla açılan bir girişime ortak oldular.

Les Mystères de l'Amour (üç perde, beş sahne) belki de tam bir Gerçeküstücü oyun yazmak için gösterilen en sürekli çabadır. Büyük ölçüde iki âşığın yumuşak ve sadistik düşlemlerinden oluşmasıyla otomatik yazının bir ürünü de olabilirdi pekâlâ. İlk sahnenin sonunda yazar görünür. Kendini vurarak öldürmeye kalkışmıştır ve kanlar içinde ama engellenemeyen kahkahalarla titreyerek içeri girer. Oyunun sonunda yine ortaya çıkar, hiçbir şey olmamıştır. Lloyd George ve Mussolini de oyuncuların arasındadır ve Lloyd George özellikle ürkütücü bir ışıkta görünür – testereyle kafa kesmekte ve ceset parçalarından kurtulmaya çalışmaktadır. Dekor Gerçeküstücü resimlerden örnek alınmıştır. Böylece dördüncü sahne aynı anda, bir tren istasyonunu, bir yemekli vagonu, deniz kıyısını, bir otel salonunu, bir perdeci dükkânını ve bir kasaba meydanını gösterir. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek bir düşte gibi kaynaşır, gerçel olanla olası olan çözülemez biçimde birbirine geçer. Öyleyken bu karmaşa içinde şaşırtıcı şiirsel gücü olan parçalar vardır. Bir yerde kahraman, Patrice ile yazar arasındaki bir konuşmada Absürd tiyatronun temel konusu, dil sorunu apaçık karşımıza çıkar:

YAZAR	:	Sözlerin her şeyi olanaksızlaştırıyor dostum.
PATRICE	:	O zaman sözsüz bir tiyatro yapın.
YAZAR	:	Aman sayın efendim, ben hiç başka bir şey yapmak istedim mi?
PATRICE	:	İstediniz: Ağzıma aşk sözleri yerleştirdiniz.
YAZAR	:	Onları tükürmeniz gerekirdi.
PATRICE	:	Denedim, ama gülleye dönüştüler ya da akıp gittiler.
YAZAR	:	Bu benim hatam değil. Yaşam böyle.[1]

1) Roger Vitrac, *Les Mystères de L'Amour*, *Théâtre II* içinde (Paris: Gallimard, 1948), s. 56

Vitrac'ın ikinci Gerçeküstücü oyunu, ilk kez Artaud'nun yönetiminde 24 Aralık 1924'te gösterilen *Victor, ou Les Enfants au Pouvoir* otomatizm karmaşasını çoktan geride bırakmıştır ve yine Ionesco'da gördüğümüz gülünç, fantastik oturma odası güldürüsü geleneğini benimser. Victor dokuz yaşında, iki metre boyunda ve bir yetişkinin zekâsına sahip bir çocuktur. O ve altı yaşındaki kız arkadaşı Esther çılgın kukla benzeri yetişkinlerden oluşan ailede aklı başında tek kişidirler. Victor'un babasının Esther'in annesiyle ilişkisi vardır, ancak çocuklar bunu ortaya çıkarır ve Victor'un babası kendini asar. Kişiliklerden biri nefes kesici güzellikte olan ama yellenmesini tutamadığı için bunu bozan bir kadındır. Sonunda Victor dokuzuncu doğum gününde beyin kanamasından ölür ve ailesi intihar eder. Hizmetçinin oyunun sonunda çok yerinde söylediği gibi, "*Mais, c'est un drame!*" – *Ama bu bir dram!*[1]

Victor birçok yönden Ionesco'yu anımsatır: Kişiliklerden biri 12 Eylül 1909 tarihli *Le Matin*'den gerçek alıntılar okuduğunda klişe yüklü dilin parodisi yapılır; geleneksel tiyatronun parodisi ile katıksız saçmanın benzer bir karışımı vardır. Öyleyken Vitrac'ın oyunu, Ionesco'nun yöntemine çılgınlığını –ve sevimliliğini– veren biçim duygusundan ve şiirden yoksundur. Burada unsurların karışımı tamamlanmamıştır, karabasan ve öğrencilerin muziplikleri birbirini izler.

Vitrac'ın sonraki oyunları daha geleneksel bir biçime döner, ancak bazıları hâlâ gerçeküstü deneyiminden izler taşımaktadır. *Le Coup de Trafalgar* (savaştan önce, savaş sırasında ve savaş sonrasında Paris toplumundan bir kesit, ilk kez 1934'te gösterildi) gibi toplumsal ve politik bir oyunda bile hoş bir çılgın güldürünün izleri vardır, öte yandan *Le Loup-Garou (Kurt Adam)* akıl hastanesinde geçen bir komedidir, yazarın Gerçeküstücü deneyimi çılgın diyalog tekniğindeki ustalığında açıkça görülür.

Antonin Artaud, Vitrac'ın Gerçeküstücü oyunlarını yönetmiştir ve dikkat çeken bir iki dramatik skeçin yazarıdır. Ancak onun Absürd tiyatro için asıl önemi, kuramsal yazılarında ve bir yönetmen olarak deneysel uygulamalarında yatar. Çağının en olağanüstü adamlarından biri oyuncu, yönetmen, kâhin, günahkâr, aziz, çılgın –ve büyük bir şair– olan Artaud'nun imgelemi onun tiyatrodaki deneysel başarısının önünde gitmiş olabilir. Ancak onun büyülü bir güzellik ve söylencesel olan sahne görüşü bugüne dek tiyatrodaki en etken mayalardan biri olarak süregelmiştir. Dullin'le çalışmış ve yaşamı kısa süren Théâtre Alfred Jarry'nin gösterilerini yönet-

1) Vitrac, *Victor, ou Les Enfants au Pouvoir, Théâtre I* içinde (Paris: Gallimard, 1946), s. 90.

miş olsa da, Artaud'nun tiyatro ile ilgili devrim yaratan düşüncesi ancak 1931'de Colonial Exhibition'da Balili dansçıları gördükten sonra netleşmiştir. Düşüncelerini, daha sonra *Tiyatro ve İkizi* (*Le Théâtre et Son Double*, 1938) cildinde topladığı bir dizi coşkulu bildiride biçimlendirmiştir.

Zamanının "nesneler ve sözcükler arasındaki, nesneler ve onları gösteren düşünceler arasındaki yırtık"tan[1] fırlayan karmaşasını tanımlayarak ve "kişisel sorunlarla uğraşan"[2] psikolojik ve öyküsel tiyatroyu yadsıyan Artaud, tutkuyla söylence ve büyüye dönüldüğü, insan usunun en derin çatışmalarının acımasızca ortaya konuşulduğu, bir "Vahşet Tiyatrosu" için çağrıda bulundu. "Kendisini etkinlikte gösteren her şey bir vahşettir. Tiyatro da, işte bu tüm sınırların ötesine itilmiş ve uç noktada geliştirilmiş eylem düşüncesiyle kendisini yenilemek zorundadır."[3] İzleyiciyi içsel çatışmalarının gerçek görüntüsüyle yüzleştirerek, şiirsel, büyülü bir tiyatro özgürlük ve kurtuluşu getirecektir.

> "Tiyatro içimizde uyuyan tüm çatışmaları, tüm güçleriyle yeniden geri getirir ve bu güçlere; bizim simge olarak selamladığımız adları verir: Bir de bakarız ki, gözümüzün önünde, olanaksız bir tepinmeyle birbirlerinin üzerine çullanan simgelerin savaşı vardır; çünkü tiyatro, ancak olanaksız olanın görünür biçimde olası kılındığı ve sahneye geçen şiirin gerçekleştirilen simgeleri beslemeye ve kızıştırmaya başladığı anda gerçekleşebilir."[4]

Bu, gerçekçiliğin tümüyle yadsınmasına ve toplu arketipleri yansıtacak bir tiyatro isteğine varır:

> Tiyatro, seyirciye suça yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanıllığını, karabasanlarını, yaşam ve nesneler karşısında ütopik duyumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani gerçek bir yanılsama aracı olamaz.
> Başka bir söyleyişle, tiyatro bütün olanaklarıyla, yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümlerini değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümlerini, yani metafiziksel olarak ele alınan insanın görünümlerini sorunsal kılmayı amaç edinmelidir.[5]

1) Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, çev. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), s. 7.
2) a.g.y., s. 42.
3) a.g.y., s. 85.
4) a.g.y., s. 28.
5) a.g.y., s. 93.

Balili dansçıların ince ve büyülü şiirinin etkisi altında kalan Artaud, davranış ve devinim dilini yenilemek, cansız nesnelere eylem içinde kendi bölümlerini oynatmak ve diyaloğu ("özellikle sahneye ait değil, kitaplara aittir")[1] arka plana atmak istiyordu. Balili dansçıları olduğu kadar müzikhol ve Marx Kardeşler'i de izleyerek, biçimlerin, ışık, devinim ve davranışların sözsüz bir dili olacak, gerçek bir tiyatro dili çağrısında bulundu:

> Tiyatronun alanı psikolojik değil, plastik ve fizikseldir. Ve söz konusu olan, tiyatronun fiziksel dilinin sözcüklerin diliyle aynı psikolojik çözümlemelere ulaşıp ulaşamayacağını, duyguları ve tutkuları sözcükler gibi dile getirip getiremeyeceğini bilmek değil, sözcüklerin üstlenemediği, jestlerin ve uzamdaki dilin niteliklerini taşıyan her şeyin, sözcüklerden daha açık seçik bir biçimde uzamda eriştiği tavırların düşünce ve zekânın alanı içinde var olup olmadığını bilmektir.[2]
>
> Tiyatro dilin sözcüklere dökemediğini anlatmayı hedeflemelidir. Söz konusu olan, sözü tiyatrodan silmek değil, onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir, özellikle de, yerini küçültmek.[3]
>
> Metinlerin şiirinin altında, başlı başına biçimi ve metni olmayan şiir vardır.[4] ... Sözcüklerin her anlama gelmediği ve doğaları ve betimleyici özellikleriyle, bir kez kararlaştırıldıklarında, izin verip, gelişmesini desteklemek yerine düşünceyi ele geçirip etkisiz hale getirmeleri benim çıkış noktam... Konuşulan dile yeni bir dil ekliyorum ve konuşma diline eski büyüsünü, gerekli büyüleyici gücünü yeniden kazandırmaya çalışıyorum.[5]

Artaud kuram olarak Absürd tiyatronun temel eğilimlerinden bazılarını 1930'ların başlarında biçimlendirmişti. Ancak oyun yazarı ya da yönetmen olarak bu düşünceleri uygulamaya koyma fırsatı olmadı. Hedeflerine ulaşmak için tek fırsat 1935'te, "*Vahşet Tiyatrosu*"nun bir gösterisi için destek bulduğunda geldi. Stendhal'ın öykü olarak yazdığı ve Shelley'nin bir tragedyaya dönüştürdüğü *Cenci*'nin ürkünç öyküsünün bir uyarlamasını yapmaya karar verdi. Ancak bazı güzel ayrıntı noktalarına karşın oyun başarısız oldu. Kont Cenci'yi Artaud'nun kendisi oynamıştı. Metni törensel bir makamla okuması şaşırtıcıydı ancak izleyici için inandırıcı olmadı. Bunu parasal çöküntü izledi ve Artaud'nun yoksulluğa,

1) a.g.y., s. 37.
2) a.g.y., s. 71.
3) a.g.y., s. 73.
4) a.g.y., s. 78.
5) a.g.y., s. 110-111.

umutsuzluğa düşmesinde ve uzun delilik nöbetlerine tutulmasında bunun da rolü oldu. O zamanlar yirmi beş yaşında olan Jean-Louis Barrault yapımın sekreteriydi. Absürd tiyatronun en önemli yönetmenlerinden olan Roger Blin Artaud'ya yönetmen olarak yardımcı oldu ve kiralık katillerden birini oynadı.

Çıkışını Théâtre de l'Œuvre'de Lugné-Poë'nin altında bir oyuncu olarak yapan, ilk Übü, Gémier'i tanıyan ve birlikte oynayan, 1924'te Paris'te gösterildiğinde Yvan Goll'un *Methusalem*'inde yer alan Artaud, ruhsal hastalığı döneminde Adamov'un dostu olan Artaud, öncülleriyle bugünün Absürd tiyatrosu arasındaki köprüyü kurar. Dıştan bakıldığında çabaları tam bir başarısızlık ve ruhsal çöküntüyle sonuçlanmışsa da bir açıdan başarılı olmuştur.

Gerçeküstücü hareketten çıkan bir diğer önemli şair, ağıt ve saçma şiir yazarı, duyarlı ve korkunç düşlerin kaydedicisi, hiçbir zaman filme çekilmeyen sayısız Gerçeküstücü film senaryosu yazarı Robert Desnos'ydu (1900-1945). Tek oyunu, 1927'de yazdığı ve 1944'te yakalanıp sınır dışı edilmesinden kısa bir süre önce düzeltmeleri yapılıp Theresienstadt toplama kampındaki trajik ölümünden sonra yayımlanan *La Place de l'Etoile*'dı.

La Place de l'Etoile'da sözcük oyunu vardır; Paris'in simgesine değil, kahramanı Maxime'in düşlerinin ve tutkularının şiirsel simgesi olan deniz-yıldızına göndermedir. İnsanlar Maxime'den denizyıldızını onlara vermesini isterler ve o karşı çıkar. Ancak onu sevdiği kadına verdiğinde, denizyıldızını penceresinin altında sokakta bulan bir polis onu gerisin geriye getirmekle kalmaz, bir sürü insan daha gelip ona başka denizyıldızları getirirler. On iki garson gümüş tabaklar içinde on iki denizyıldızıyla girer ve kentin sokakları yürünemeyecek kadar denizyıldızlarıyla kaynar.

La Place de l'Etoile aynı zamanda Maxime ve iki kadının, Fabrice ve Athénias'ın romantik aşk öyküsüdür, ancak düşsel atmosferi, bir barda içenlerin bir tür Yunan korosu halindeki konuşmalarıyla oyun Absürd tiyatronun birçok yönünü haber verir. Desnos oyuna *Antipoème* altbaşlığını vermiştir, bu da Ionesco'nun *anti-oyun*'unun (*anti-pièce*) öncülüdür.

Resim ve yontu alanında soyut öncülerin etkisi öyle güçlüydü ki, Gerçeküstücü hareketin dışında bile doğalcı tiyatronun kalıplarını kırmak için birçok girişimde bulunuldu. Jean Cocteau bir yalın devinim tiyatrosu denedi. Cocteau'nun tasarımı olan, dekoruna Picasso'nun, müziğini de Satie'nin (kendi başına bir kara mizah ustası) yaptığı ve 1917'de Diaghilev Ballet Russe tarafından yorumlanan *Parade*, sirk ve müzikhole bir dönüştür. Öte yandan Cocteau'nun, dekorunu Dufy'nin, müziğini Milhaud'nun yaptığı *Le Bœuf sur la Toit*'sı (*Çatıdaki Öküz*), üç Fratellini gibi ünlü müzikhol

oyuncuları tarafından oynanır. *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Eyfel Kulesinin Evli Çifti*, 1921), dev fonograf kostümleri içindeki oyuncuların öyküyü anlattığı bir sessiz oyun ve baledir.

Cocteau'nun sonraki yapıtları iyice romantik ve salt eğlenceli olan arasında bocalasa da, soyut ve düşsel bir tiyatronun temel unsurlarına duyduğu ilginin damgasını taşır, en açık olarak da şiirsel ve sürükleyici filmlerinde, *Le Sang d'un Poète*'den (*Şairin Kanı*), *La Belle et la Bête* (*Güzel ve Çirkin*); kusursuz gerçekleştirilmiş ölüler ülkesi imgeleriyle *Orphée* ve finaldeki *Testament d'Orphée*'ye kadar. Ionesco kesinlikle eğlenceli oluşu ve barok eğilimi için Cocteau'yu beğendiğini söylemiştir:

> Sanırım Cocteau ciddi sorunlara hafifçe değindiği için ayıplanmıştır. Bence yanlış bu; o bunları çılgın, büyülü bir dekor içinde sunmaktadır. Biçeminin katışıklığı, karton panayır sahneleri için ayıplanmıştır. Benim sevdiğim kesinlikle onun konfetileri, barok panayır sfenksleri. Her şey aldatıcı bir görüntüden ve yaşam da bir panayırdan başka bir şey olmadığından, sfenkslerin ve bir panayır kralının olması hiç de yanlış değildir. Yaşamın tehlikesini, güzelliğin kırılganlığını, geçiciliği, bu gezici ve tehlikeli eğlencelerden daha iyi hiçbir şey anlatamaz.[1]

Ionesco'nun burjuva aileye saldırısının habercisi olan ve Cocteau'nun çevresinden çıkan oyun genç dahi Raymond Radiguet'nin (1903-1923) *Le Pélicans* (*Pelikanlar*) adlı oyunudur. İki kısa perdede, adlarını artık kulağa gülünç gelmeyecek kadar ünlü kılacak büyük işler yapma peşindeki Pelikan ailesiyle karşılaşırız. Evin hanımı, aslında yüzme bilmeyen, ama kendisiyle ilişkisi olan yüzme öğretmeninin sırtına binmiş olarak içeriye girer. Oğul bir binici olmaya çalışır ve kendini öldürmek isteyen kızları donmuş Sen Nehri üzerinde bir paten yarışması kazanır. Oyun gülünç bir aile topluluğuyla sona erer.

Aşağı yukarı bu sıralarda, daha sonraları güçlü bir sahne söyleminde önde gelen bir yazar olacak Armand Salacrou, sahnelemekten çok okunması için, Gerçeküstüne yakın birkaç güzel oyun yazdı. Bunların çoğu yitip gitti, ancak *Les Trente Tombes de Judas* (*Yahuda'nın Otuz Mezarı*) ve *Histoire de Cirque* (*Sirk Öyküsü*) yok olmaktan kurtuldular ve 1960'ta yeniden basıldılar.[2] Bir dans salonu ve sirkte geçen bu küçük oyunlar palyaço ve düş geleneğini birleştirirler – portakallardan kan fışkırır, gözümüzün önünde bitkiler büyür ve sirk çadırı yok olup karasevdalı gencin kar fırtınasında ölmesine yol açar.

1) Ionesco, "Pour Cocteau", *Cahiers des Saisons*, no. 12, Ekim 1957.
2) Armand Salacrou, *Pièces à Lire*, *Les Œuvres Libres* içinde, Paris, no. 173, Ekim 1960.

René Daumal (1908-44) ve Roger Gilbert-Lecomte (1907-43) 1924'te, daha öğrenciyken, gerçek bir Jarry ruhu taşıyan, Collège de Pataphysique'in desteğiyle *Petit Théâtre* (*Küçük Tiyatro*) başlığıyla yayımlanan bir dizi minyatür oyun yazdılar. Bunlar sevimli saçma ve tümüyle yorumun ötesinde oyunlardır. İki yazar da önemli birer şair oldu. Daumal ruhun karanlık bölgelerini araştırmasını, yaşamın sınırına ulaşabilmek için sürekli zehirli gazlar soluyarak, denetim altında bir tür intihar noktasına dek götürdü. Daumal, Jarry'nin en özgün izleyicilerinden kabul edilmektedir ve anısı Collège de Pataphysique tarafından yaşatılır.

Patafizik kahramanlar arasında saçma bir oyun yazarı olarak daha da önemli olan birisi Julien Torma'dır (1902-33); otelinden çıkıp, dönmemek üzere gittiği Avusturya Alpleri'nde kayboluşuna dek bağımsız bir kayıtsızlıkla yaşamda sürüklenip duran bir başka gezgin şair ve *poète maudit*. Tanınma peşinde olmaları ve kişiliklerinin sömürülmesi nedeniyle Gerçeküstücüleri küçümseyen Torma, birkaç olağanüstü saçma oyun yazmıştır. *Coupures*, "dokuz sahnelik bir tragedya" ve tek perdelik oyun *Lauma Lamer*, o hayattayken, iki yüz kopyadan oluşan sınırlı bir sayıda çıktılar. En iddialı oyunu *Le Bétrou*, ölümünden sonra Collège de Pataphysique tarafından yayımlandı.

Coupures'de bütün sahne açıklamalarını anlatan ve eylemi keyfince yöneten bir tanrı olarak sunulan kişilik en şaşırtıcı olanıdır. Adı Osmur'dur ve bütün saçmalığıyla yazgıyı temsil ettiği açıktır. Oyun sona erdikten sonra Osmur tekerlekli bir platform üzerinde sahneden çekilir ve yalnızca bir düzenek olduğu ortaya çıkar. Bunun ardından, mekanik ve duygusuz bir düzeneğin zorladığı eylemin kendisi de, erotizm ve şiddet imgeleri göstermesinin dışında bir anlam taşıyamaz. *Lauma Lamer* denizcilikle ilgili bir saçma oyundur. *La Bétrou*'nun (eksi üçten sıfıra dek numaralanmış, dört perdelik bir oyun) kahramanı, sayısız karısını korkuyla sindiren garip bir yaratıktır. Bétrou, kekeleyerek anlaşılmaz laflar eder ve söyledikleri bir astronot tarafından çevrilir. İkinci perdenin sonunda (ya da perde eksi 2), bütün kişilikler Bétrou tarafından öldürülmüştür, ama bir sonraki perdede (eksi 1), yeniden öldürülmek üzere canlanırlar; eylemin beklenen sona –hiçlik ölçüsüne– ulaştığı son perdede (sıfır) yine capcanlıdırlar.

Burada bir merak unsuru vardır – Bétrou'ya konuşma öğretilmektedir ve belli hayvan seslerini çıkarabileceği noktaya varır. Ancak bu, nedense onun gücünü azaltmışa benzer. Bozulmuş olarak kaçar ve oyun da karmaşa içinde sona erer. Bilgili patafizik editörlerin açıkladığı gibi, "Oyunun önemli unsuru her yerde hüküm süren psikolojik güçsüzlükte ve

'*phraséolalie*'de ya da şöyle söylemek isterseniz, her şeye egemen ve yazgının kendisi olan '*sözel malzeme*'dedir."[1] Bu, Lewis Carroll, Edward Lear ve Christian Morgenstern gibi saçma şairlerde dilin yazgıya egemen oluşuna benzer.

Torma, düşüncelerini daha açık bir dille ince bir aforizmalar cildinde, *Euphorismes*'de (1926) açıklamıştır, Bibliothèque Nationale'deki kopyasını Torma'nın Max Jakob'a imzaladığı şaşırtıcı bir kitap: "Eğer Tanrı var olsaydı, onu yaratamazdın!" gibi. Aforizmaların bazıları eşcinsellik etiğinde dolaşır, ancak diğerleri dilin kararlı bir yadsınışını içerir. "Birisi konuşur konuşmaz, toplumsallaşmanın pis kokusu gelir,"[2] ya da daha çarpıcı olarak, "İnsanın kendini anlatması için ... sözcüğün kendisi dışkılama dürtüsünü ödünç alır ve onu konuşma sanatı örneği olarak kutsar,"[3] böylece dil "kakofoni'ye dönüşür. Torma'nın, "düşünceye temel ve *düşünülemez* belirsizliğini, ki öte yandan gerçektir, geri verme –dili kemikleşmeden kurtarma ve yazından ayırma,"[4]– çabaları da bu nedenledir.

Daumal ve Desnos'yu tanıyan ve onlarla yazışan Torma, bir yazarlar yazarıdır ve şiirsel saçmalığın coşkulu meraklılarının küçük topluluğu dışında belki de hiç okunmayacaktır. Bir etki bırakmak ya da ciddiye alınmak istememiştir: "Ne bir yazın adamıyım ne de bir şair. İlgili görünmeye bile çalışmıyorum, yalnızca kendimi eğlendiriyorum... Benim için trajik sessizliklerin kabul edilmesi bile çok fazla. Çıkaracak günahım yok, hiçbir şeyi özellikle yapmıyorum, öylesine yapıyorum, aynı bu şiirleri yazdığım gibi."[5] İnsan durumunun saçmalığından anladıklarını mantıksal sonucuna dek götürecek yürekliliğe sahip çok az kişiden biriydi – hiçbir şeyi ciddiye almaya yanaşmadı, en çok da kendisini. Ölümünün kayıtsız biçimi de bu tutumunun yapmacık olmadığını gösterir.

Torma kadar garip, değişik ve çağdaş yazında kendi biçiminde etkin olan biri de Raymond Roussel'di (1877-1933). Çok varlıklı biriydi ve gittiği yere bir bakmak zahmetine bile katlanmadan tüm dünyayı dolaştı. Pekin'e vardığında şehirden şöyle bir geçip, sonra kendisini otel odasına kilitledi. Yolculuk yaptığı gemi Haiti limanına demirlediğinde, kamarasında kalıp, lumboz deliğinden bakmaya bile kalkışmayarak, yazılarını yazdı. Roussel yazdıklarında da gerçek dünyayı bütünüyle dışlamayı amaçlamıştı. Tümüyle kendisinin olan ve Torma ya da saçma şairlerinki

1) J.H. Sainmont, H. Robillot, A. Templenul, J. Torma, *Le Bétrou'ya yazılan mektup* (Paris: Collège de Pataphysique, 1956) s. 14.
2) Torma, *Euphorismes* (Paris, 1926), s. 37.
3) a.g.y., s. 36.
4) a.g.y., s. 39.
5) a.g.y.

gibi ses benzerliklerinin ve sözel çağrışımların mantığına dayalı bir dünya kurmak istiyordu.

Roussel'in oyunlarının bazıları, kitabın açılış ve kapanış tümceleri olarak kullandığı ve sonra kesiksiz bir sözel mantık dizisi –bir metafor, cinas, eşseslilik, düşüncelerin ve anagramların çağrışımı mantığı– oluşturacak cümleciklerle bağlamaya çalıştığı, ses olarak benzeşik ancak anlam olarak farklı iki temel cümle ilkesiyle oluşturulmuştur. Aynı içmantıksal düzenekler, oyunları, *L'Etoile au Front* (1924) ve *La Poussière de Soleils*'de (1926) de işe koşulur.

Yapım giderlerini kendisinin karşıladığı ve gösteriminde alaycı kahkahalarla karşılanan bu uzun ve karmaşık oyunlar, büyük olasılıkla bugüne dek yazılmış en dramatik olmayan dramalardır. Neredeyse yalnızca, oyuncuların garip biçimde donuk, yapmacık bir dille birbirlerine anlattıkları karmaşık ve akıl almaz öykülerden oluşurlar. Roussel'in tiyatrosu, Brecht'inkinden daha gerçek "epik" ve Ionesco'nun yazdığı her şeyden çok daha anti-dramatiktir. Aynı zamanda, Roussel'in yarattığı inanılmaz fantezi, onu tiyatronun Douanier Rousseau'su yapan istem dışı ilkellikle birleşerek, yapıtlarına neredeyse hipnotik bir güç verir ve onu Gerçeküstücülerin ve patafizikçilerin idolü yapar. Roussel, 1933'te Floransa'da intihar etmiştir.

Apollinaire'den Gerçeküstücülere ve ötesine, resim ve yontudaki öncülerle şair ve oyun yazarlarının avant-garde'ı arasında her zaman son derece yakın bir bağ olmuştur. Beckett soyut ressam Bram van Velde'yle ilgili duyarlı bir çalışma yapmıştır[1] ve Ionesco da Max Ernst ve Dubuffet'nin dostudur. Çağın önde gelen ressamlarından bazılarının Absürd tiyatro üzerindeki etkileri oyunlarının imgelemi ve dekorunda açıkça sezilir (*bkz.*, Ionesco'nun *Jacques*'ındaki üç burunlu kız).

Dahası, zamanımızın ressam ve yontucularının birçoğu da avant-garde şiir ve drama alanına atılma yürekliliğini göstermişlerdir. Kokoschka'nın öncü Dadaist oyununa değinmiştik, bunun ardından birkaç dramatik denemede daha bulundu. Büyük Alman Dışavurumcu yontu sanatçısı Ernst Barlach (1870-1938) da Absürd tiyatronun düşsel, söylencesel özelliklerinden bazılarını gösteren bir dizi sürükleyici oyun yazmıştır. Ve Picasso iki avant-garde oyunun yazarıydı, *Le Désir Attrapé par la Queuee* (1941) ve *The Four Little Girls* (1952).

19 Mart 1944'te Albert Camus'nün yönettiği ve Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau ve dünyanın diğer

1) Beckett/Georges Duthuit/ Jacques Putman, *Bram van Velde* (New York: Grove Press, 1960).

saygın yazın ve sanat kişilerinin katıldığı bir oturumda okunan ilk oyun, Tzara'nın *Le Cœur à Gaz*'ı gibi, kopmuş ayaklarla (bazıları sürekli mayasıllarından yakınmaktadır), bedenin insanlıktan çıkmış diğer parçaları arasındaki diyaloglardan oluşur. Konu olarak fazla bir şey yoktur, ancak eylem, soğuk ve ayak kıtlığı imgelerini ele almasıyla savaş zamanı endişelerini yansıtır. Güldürü ve sertlik karışımıyla küçük oyun, Picasso'nun resimlerinden biri canlanacak olursa, neler söyleyecekse onu söyler. Ustasının biçeminin şakacılığı ve duyumculluğunu taşır.

Aynı şey, Roland Penrose'un Picasso'nun yaşamöyküsünden alıntılar yapıltığı ve "Kocaman kanatlı beyaz bir at barsaklarını sürükleyerek içeri girer, başının üstüne bir baykuş tünemiştir; kısa bir an küçük kızın önünde durur ve sonra sahnenin diğer ucunda kaybolur,"[1] gibi sahne açıklamaları olan *The Four Little Girls* için de geçerlidir.

Resim ve Absürd tiyatrodaki çağdaş hareket, daldan dala atlayan ve öyküsel unsurları yadsımada, bilinç ile bilinçaltı usun ve birlikte yaşadığı arketiplerin iç gerçeğinin bir somutlaşması olarak şiirsel imge üzerinde yoğunlaşmada birleşirler.

Resimdeki çağdaş hareket ve dramadaki yeni deneysel eğilimler arasındaki bağlantı, zamanında Avrupa avant-garde'ının en parlak kişilerinden biri olan ve önemi anavatanı Polonya'nın dışında daha yeni yeni anlaşılan Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939) tarafından da çarpıcı biçimde gösterilir. Çalışmalarının çoğunu Witkacy takma adıyla yapan Witkiewicz, mesleğe ressam olarak başladı ve sanatçının doğadan ve dış gerçeklikten tümüyle bağımsız olmasını şart koşan bir "yalın biçim" estetiği geliştirdi.

Oyun yazarı olarak çalışmalarında –ki yaşadığı sürece az ilgi topladı– Witkiewicz, düş, çılgınlık, parodi ve politik yergi dünyalarına girdi. Gülünç karabasanlar çılgın insanların düşlerine karışır, politik kinayeler Polonya klasiklerinin parodisine dönüşür. Witkiewicz'in yapıtlarının zamanının arka plandaki politikası ve Polonya yazınının ayrıntılı bilgisine dayandığı açıktır. Ancak oyunlarından bir kısmı yakınlarda İngilizce ve Almancaya çevrilmiştir. Bunlar son derece yaratıcı ve önemli bir oyun yazarı olduğunu ortaya çıkarır. Witkiewicz'in 1962'de Varşova'da yayımlanan iki cilt halindeki oyunları, araştırılıp yeniden keşfedilecek zengin bir maden olan yirmi oyunu içerir. Gururlu bir yalnız adam ve farklı biri olan Witkiewicz, Sovyet birliklerinin Polonya'ya girişinin ülkesinin bağımsızlığına kilit vurduğu günün ertesi, 18 Eylül 1939'da intihar etmiştir.

1) R. Penrose, *Picasso: His Life and Work* (Londra: Gollancz, 1955), s. 335.

Dünya çapında ünlü, daha çok bir romancı olan bir diğer Polonyalı yazar Witold Gombrowicz (1904-1969) Absürd tiyatronun bir habercisi ve aynı zamanda da olgun bir ustası olarak görülmelidir. Polonya'dan 1939'da ayrılan Gombrowicz, Arjantin'e yerleşti ve yaşamının geri kalanını sürgünde geçirdi. *Iwona, Ksiecznic̨zka Burgunda (Iwona, Burgundiya Prensesi)* oyunu bizi gülünç, romantik bir periler ülkesine götürür – Kralın sarayının Büchner'in *Leonce and Lena*'sındakine ya da Hans Christian Andersen'in peri masallarındakine benzediği bir ülke. Canı sıkılan uçarı prens, tek bir söz etmeyen çirkin ve aptal bir prensesle tanıştırılır. Ve onun bu suskunluğu prensin, ondan hiçbir engelleme gelmeden kızın iç dünyasını görmesine ve ona âşık olmasına neden olur. Yani, kızdan bıkıp, kız, boğazına takılıp onu boğacağı kesin olan çok kılçıklı bir balık yemeye zorlanarak öldürülene dek. Gombrowicz'in ikinci oyunu *Slub* (*Düğün*, 1945'te yazılıp, 1950'de yayımlandı, ilk gösterimi 1963'te Paris'te oldu), etkili bir düş oyunudur. Güney Fransa'da bir yerdeki savaşta askerlik yaptığının hayal meyal ayrımında olan kahramanı Henryk, kendini, en iyi arkadaşı Wladzio ile birlikte anavatanına gönderilmiş görür. Ama yaşadığı ev bir tavernaya dönüşmüş, anne va babası meyhaneci, nişanlısı fahişe olmuştur. Ve derken anne ve babası kral ve kraliçe olarak, Henryk de bir prensesle evlenmek üzere olan bir prens olarak ortaya çıkarlar. Ve belli belirsiz, yine de nişanlısının fahişe olduğunun ayrımındadır ve iki dünya birbirine geçer. Henryk sık sık şiire atlar. Konuşmasının doğal olmayan çalımlı biçiminin ayrımındadır, ancak böyle konuşmaktan kendini alıkoyamaz. Bu, bir düş durumunun çok güzel bir değişimidir.

Well, I have said it.
But again this saying
Sounded so solemn and changes into *explanation.*
And sinks like a stone
In this silence... Ah, now I know, why
I am not speaking, but explaining. You are not here
And I am alone, alone, alone. ... Speaking
To no one and have to be artificial,
For speaking to no one and yet speaking I have speaking I have to be
Artificial ...

Evet, söyledim işte.
Ama bu söyleyiş yine
Çok ciddi havadaydı ve
açıklamaya dönüştü.
Ve bir taş gibi çöktü

Sessizliğin içine... Ah, şimdi anlıyorum, neden
Konuşmaktan çok açıkladığımı. Burada değilsin sen
Ve yapayalnızım, yapayalnız, yapayalnız...
Kimseyle konuşmuyorum
Ve mecburum yapmacık olmaya,
Kimseye seslenmeden konuşurken,
Yapmacık olmalıyım ya...

Karabasan Henryk'in evlenme korkusunu yansıtır görünmektedir. Bunu yapmaya kararlıdır, öyleyken yapamaz. Gizli işlere ve devrime katılarak, babasını devirip, tutuklatır ve kendisini ülkenin diktatörü yapar. Wladzio'nun onun evleneceği kızla birlikte olduğu söylentilerinden kıskançlığa kapılıp, ondan dostluğunun bir göstergesi olarak kendini öldürmesini ister. Ve böylece düğün sürerken Wladzio, Henryk'in verdiği bir bıçakla canına kıyar. Düğün bir cenazeye dönüşmüştür. Bir sürü değişik düzeydeki bilinç durumunun düş kuranın usunda süren varlığı Gombrowicz tarafından kusursuz biçimde anıştırılır. Gombrowicz'e göre gerçek belirsizdir ve insan özerk değil kendini içinde bulduğu durumun ürünüdür, verilen bir durumdan çıkan dilin bir ürünü:

... each of us says
Not what he wants to say, but what is seemly. Words
Conspire treacherously behind our backs
And it is not we who speak the words, the words speak us
And betray our thoughts which also
Betray our treacherous feelings...

... her birimiz
Söylemek istediğini değil, uygun olanı söylüyor. Sözcükler
Arkamızda hainee dolap çeviriyorlar
Ve sözcükleri söyleyen biz değiliz, sözcükler bizi söylüyor
Ve duygularımıza da
İhanet eden düşüncelerimize de ihanet ediyorlar...

Bu durumda, burada da Lewis Carroll ve Edward Lear'ın saçma dünyasında olduğu gibi, dil özerkleşir. Gerçeğin nesnel ölçütünü yitirmiş bir dünyada, düşünce mutlak güç olmuştur, ancak düşünce de karşılığında dilin ve onun yasalarının kölesidir.

1960'ların Polonya'sında Absürdün daha genç oyun yazarı kuşağı, Witkiewicz ve Grombrowicz tarafından yaratılan gerçeküstücü drama geleneğine çok şey borçludur ve bu geleneği sürdürmüştür.

İspanya'da –Picasso ve Goya'nın anayurdu, alegorik *autos sacramental*lerin ve Quevedo ve Góngora'nın barok şiirinin ülkesi– Gerçeküstücü eğilimlerin bazıları, yazınsal koşutluklarını iki önemli oyun yazarının yapıtlarında buldu.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) –İspanya dışında tanınmayan büyük bir romancı ve oyun yazarı– 1920'den sonra, *esperpento* (grotesk ya da saçma) dediği, içinde dünyanın, neredeyse mekanik olarak çalıştırılan traji-komik kuklaların yaşadığı bir yer olduğu, dramatik bir yazma biçemi geliştirdi. Valle-Inclán'ın açıkladığı gibi, sanatçı dünyayı değişik açılardan görebilir. Sanki önünde diz çökmüş gibi yukarı bakabilir ve gerçeğin idealleştirilmiş, saygın bir resmini sunar; aynı düzeyde önüne dikilerek gerçekçi bir yaklaşıma götürebilir ya da dünyayı yukarıdan izler – ve bu uzak, üstünlük sağlayan noktadan dünya gülünç ve saçma görünecektir, sanki geriye, yaşama bakan ölmüş birinin gözünden görülüyormuş gibi olacağından. Valle-Inclán'ın, en önemlileri, aşağı yukarı 1925'te yazılan *Las Galas del Defunto* (*Ölümün Galası*) ve *Los Cuernos de Don Friolera* (*Don Friolera'nın Boynuzları*) olan *esperpento*ları biçimsiz, çirkin âşıkların akılsız, gülünç kocalar tarafından izlendiği, öte yandan toplumun kural ve davranışlarının, çıldırmış, boşuna çalışan makineler olarak mekanik ve insanlıktan çıkmış göründüğü yaşamın acımasız karikatürleridir. Absürdün genç oyun yazarları arasında Arrabal, Valle Inclán'ı çalışmalarında önemli etkisi olan birisi olarak kabul eder.

Daha yumuşak ve daha şiirsel yapılarıyla, Federico García Lorca'nın bazı oyunları açıkça Fransız Gerçeküstücülerin etkisini gösterir. Daha az tanınan ve Lorca'nın büyük, gerçekçi tragedyalarından daha önce yazdığı bu oyunların içinde, *Teatro Breve*'den (*Kısa Tiyatro*, 1928)kısa, sevimli sahneler de vardır ve bu sahnelerden biri olan, *El Paseo de Buster Keaton*'ın (*Buster Keaton'ın Yürüyüşü*) Amerikan sessiz sinemasından türediği apaçık ortadadır. Ayrıca, Endülüs halk eğlencelerinden türemiş sevimli açıksözlülüğü ve sopa atışlarıyla, kukla oyunu *Retablillo de Don Cristobal* (1931); bir düş söyleminde zaman söylencesi olan daha entelektüel bir Gerçeküstücülük örneği *Asi que Pasen Cinco Años* (1931) ve bitmemiş *El Publico* (1933) oyunundan absürd tiyatroya çok yakın iki sahne de bunların arasındadır. Bu iki sahneden birincisi, bir Roma İmparatorunun, biri asma yapraklarıyla, diğeri altın zillerle kaplı insan olmayan iki kişiyle karşılaşmasını gösteren sahne Absürd tiyatroya özellikle yakındır.

İngilizce konuşan tiyatroya, dadaizm ve gerçeküstücülüğün etkisi zayıf olmuştur. Gertrude Stein, "oyunlar" diye betimlediği birkaç parça yaz-

mıştır, ancak bunların çoğu tek cümlelerin ve kısa paragrafların I. Perde, II. Perde vb. diye adlandırıldığı kısa, soyut düzyazı biçiminde şiirlerdir. *Four Saints in Three Acts* (*Üç Perdede Dört Aziz*) gibi, bir bale operası olarak (Frederick Ashton'un koreografisi ve Virgil Thompson'ın müziği ile) başarıyla sergilenen bir yapıt bile, 'yalın' tiyatro unsurlarının neredeyse keyfi yerleştirildiği aslında soyut bir düzyazısal şiirdir. Gertrude Stein yaşamının sonlarına doğru konu ve diyaloğu olan bir oyun yazdığında, *Yes Is for a Very Young Man*, Amerikalı bir kadınla genç bir Fransız direnişçisi arasında itiraf edilmeyen bir aşk üzerine, büyüleyici ancak kesinlikle geleneksel, yumuşak bir Stein söyleminde yazılmış bir yapıttı.

Bazı yönlerden, F. Scott Fitzgerald'ın, Kasım 1922'de sahnelenen ve başarısız olan oyunu *The Vegetable*, en azından Beyaz Saray'daki yaşamın gülünç ölçüde saçma bir yorumunu getiren orta bölümüyle, Absürd tiyatronun bir ilk örneği olarak görülmelidir. Ancak bu yergisel sahneler dizisi birinci perdede, yergiyi bir alkol karabasanı gibi göstermek için kahraman Jerry Frost'u kaçak içkiyle sarhoş etmesiyle bir zorlama taşır; üçüncü perdede eylemin ayağı zorla yere basar. *The Vegetable* doğalcı gelenekten kopmak için bir çabadır, ancak ona sımsıkı bağlı kaldığı için bunda başarısız olur.

Bu sorundan, E.E. Cummings'in, Gerçeküstücü biçemin en başarılı oyunlarından biri ve sanatsal olarak dönemin Fransız Gerçeküstücü oyunlarının çoğundan daha bütünleşmiş olan *Him*'inde (*O, 1927*) başarıyla kaçınılır. Burada bir erkek ve bir kadının tinsel yolculuğu panayır sahnelerinin ve fantastik olayların art arda gelen düşsel dizisinde saklıdır. Eric Bentley, oyunu "anestezi verilmiş ve doğum yapmak üzere olan"[1] kahramanı Ben'in bir düşlemi olarak ustaca yorumlar, böylece oyun Ben ve O'nun öyküsünün çevresinde döner; "genç bir Amerikalı çift ve gerçeği arayışları"nın. Saçma bir dil konuşan garip kız kardeşler korosu; panayır çığırtkanlarının ve sabun sandığı satıcısının yer aldığı vodvil sahneleri; ganster filmlerinin taşlamaları, güncel şarkılar, Avrupa'daki Amerikalılar ve Mussolini'nin İtalya'sı, hepsi bu yoruma kusursuz uyar. Ancak Bentley, Cummings'in Yazar ve Halk arasındaki diyaloğundan, yazarın "... seni ilgilendirdiği kadarıyla, 'yaşam' iki sesli bir eylemdir; yapmak için etken, düş kurmak için edilgen. Diğerleri yapmanın bir tür düş kurma olduğuna inanır. Daha başkaları (aynalarla çevrili bir aynada) sessizlikten daha sert, ama düşüşten daha yumuşak bir şey keşfetmişler-

1) Eric Bentley, Notes to *him*, *From the Modern Repertoire* içinde, cilt II (Indiana University Press, 1957), s. 478.

dir: Kendisine inanan ve öyle olduğu için bir şey söylemeyen yaşamın üçüncü sesini"[1] diye devam eden sözlerinden de alıntı yapar.

Bu, kuşkusuz Absürd tiyatronun içinde dünyanın yansıtan aynalardan bir salon olarak göründüğü ve gerçeğin algılanamaz biçimde düşleme karıştığı felsefesinin kusursuz bir söylemidir.

Absürd tiyatro zengin ve çeşitli bir geleneğin parçasıdır. İçinde gerçekten yeni olan bir şey varsa, bu usun ve yazınsal söylemlerin bir sürü bildik tutumunun birbirine geçtiği alışılmadık yöntemdir. En önemlisi de, bu yaklaşımın ilk kez geniş tabanlı bir kitlenin tepkisiyle karşılaşmış olması gerçeğidir. Bu, Absürd tiyatrodan çok dönemin bir özelliğidir. Gerçeküstücülüğün gerçek bir Gerçeküstücü drama yaratmak için gerekli nitelikleri taşımadığı kabul edilir; ancak bu, halkın böyle bir tiyatro için gerçek bir gereksinim duymamasına bağlı olabileceği kadar yazarlarının da ilgi ve uygulama eksikliğine bağlı olmuş olabilir. Onlar zamanlarının ötesindeydiler; zaman şimdi yirmilerin ve otuzların avant garde'ıyla arayı kapatmıştır ve Jarry ve Cummings'in yarattığı tiyatro kitlesini bulmuştur.

1) e.e. cummings, Bentley'den alıntı, a.g.y., s. 487.

8
Absürdün Önemi

Nietzsche'nin Zerdüştü, insanlığa öğüt vermek için dağından indiğinde, ormanda münzevi bir azizle karşılaşır. Bu yaşlı adam ona, insanların kentlerine gitmektense, bu yabanıl dünyada kalma çağrısında bulunur. Zerdüşt ona zamanını nasıl geçirdiğini sorduğunda adam, "Şarkılar uydurup, onları söylüyorum ve şarkıları uydurduğumda gülüyor, ağlıyor ve homurdanıyorum; böylece Tanrı'yı yüceltiyorum," yanıtını verir. Zerdüşt adamın çağrısını geri çevirir ve yolculuğuna devam eder. Ama yalnız kaldığında, kendi kendine şunu söyler: "Olacak şey mi bu! Ormandaki yaşlı aziz Tanrı'nın öldüğünü daha duymamış!"[1]

Zerdüşt ilk kez 1883'te yayımlandı. Kendileri için Tanrı'nın öldüğünü düşünen insanların sayısı Nietzsche'nin gününden bu yana arttı ve insanlık, kendini onun yerine koyan bazı ucuz ve bayağı vekillerinin yanlış ve kötücül doğasından acı bir ders aldı. Ve böylece, iki korkunç savaştan sonra hâlâ, bir zamanlar merkezi ve yaşama amacı olan şeyden yoksun

1) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, *Werke* içinde, cilt II, (Münih: Hanser, 1955), s. 279.

bir evrenin, artık kopmuş, amaçsız –absürd– olan çoğunlukla benimsenmiş bir bütünlük ilkesinden yoksun bir dünyanın karşısına gururla çıkabilecekleri bir yol arayarak, Zerdüşt'ün iletisinin söylemek istediklerini anlamaya çalışan bir sürü insan geriye kaldı.

Absürd tiyatro bu araştırmanın ortaya çıkardığı şeylerden [anlatım yollarından] biridir. Dünyanın temel açıklamasını ve anlamını yitirdiğine inanan insanlar için, artık geçerliliğini yitirmiş olan ölçüm ve kavramların sürekliliğine dayanan sanat biçimlerini kabul etmenin artık olası olmadığı gerçeğine yüreklilikle karşı çıkar.

Absürd tiyatro, asıl kesinliklerin yok olmasındaki trajik yitimi anlatırken, garip bir paradoksla, çağımızda gerçek bir dinsel araştırma olmaya en çok yaklaşan şeyin de bir belirtisi olur: Ne denli ürkek ve deneysel olsa da tanrıyı (adı, Adamov'un ifadesiyle, kullanıla kullanıla değersizleşip, anlamını yitiren) yüceltmek için olmasa bile en azından dokunulmaz olanın bir boyutunu araştırmak için bir çabanın, insanı, durumunun asıl gerçeklerinin ayrımına vardırmak, yitmiş evrensel merak ve ilkel keder duyusunu ona yeniden kazandırmak, anlamsız, mekanik, kayıtsız ve ayrımına varmaktan gelen saygınlığını yitirmiş bir varoluştan sarsarak çıkarmak için sarf edilen bir çabanın belirtisi. En önemlisi de tanrı, günlük yaşayan ve eskiden, onları atomlarına ayrılmış bir toplumun değil, gerçek bir topluluğun parçası yapan dinlerinin yaşayan törenleri yoluyla bağlantı kurdukları insanlık durumunun, temel gerçekleri ve gizleriyle bağını yitirmiş kitleler için ölmüştür.

Absürd tiyatro, günümüzün gerçek sanatçılarının, kayıtsızlık ve bilinçsizliğin bu ölü duvarını yıkmak ve insana, durumunun asıl gerçeğiyle karşılaştığında bunu ayrımsaması için, yeni bir bakış kazandırmak için durmaksızın devam eden çabalarının bir kısmını oluşturur. Absürd tiyatro kendi başına iki taraflı bir amacı gerçekleştirir ve izleyicisine iki katlı olan bir absürdlük sunar.

Bunların birinde, asıl gerçekliğin ayrımında ve bilincinde olmadan yaşanan yaşamların absürdlüğünü, yererek eleştirir. Bu, yarı bilinçli yaşamlardaki ölmüşlük ve mekanik akılsızlık duygusudur, "kötülük salgılayan insanlık" duygusudur, Camus'nün *Sisyphos Söyleni*'nde betimlediği şeydir:

> Anlaşılabilirliğin belli anlarında, davranışlarının mekanik yönü, anlamsız pantomimleri, çevrelerindeki her şeyi aptallaştırır. Cam bir bölmenin ardında telefonla konuşan bir adamın – sesi duyulamaz, ancak önemsiz davranışları gözlenir. İnsan kendine, neden canlı olduğunu sorar. İnsanın kendi kötücüllüğünün yanı başında duran bu tasa, olduğumuz şeyin imgesiyle

karşılaştığımız zamanki bu akıl almaz düş kırıklığı, çağdaş bir yazarın adlandırdığı gibi, bu "bulantı" da Absürddür.[1]

Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* ya da *Sandalyeler*, Adamov'un *Parodi*, ya da N.F. Simpson'ın A *Resounding Tinkle* gibi oyunlarında anlattıkları deneyimdir bu. Ve bu deneyim, Absürd tiyatronun satirik, parodik yönünü, toplumsal eleştirisini, özgün olmayan, küçük bir toplumu teşhir edişini gösterir. Bu Absürd tiyatronun belki de en kolay ulaşılabilecek ve böylece en yaygın tanınan iletisidir, ancak onun en gerekli ya da en önemli özelliği olmaktan uzaktır.

Daha olumlu diğer amacında, yaşamın özgün olmayan biçimlerinin absürdlüğünün yergisel açıklanışında ise, Absürd tiyatro absürdlüğün daha derin bir tabakasıyla karşı karşıya gelir – dinsel inançlardaki azalmanın insanı kesinliklerden yoksun bıraktığı bir dünyadaki insanlık durumunun absürdlüğüyle. Tam kapalı değer sistemlerini ve ilahi amacın ortaya çıkışını kabullenmek artık olası olmadığında, yaşamı asıl, çıplak gerçeği içinde görmek gereklidir. İşte bu yüzden, Absürd oyun yazarlarının bu kitaptaki incelenişinde, insanı toplumsal durumunun rastlantısal koşullarından ya da tarihsel bağlamından sıyrılmış bir halde, varoluşunun temel seçenekleriyle, temel durumlarıyla yüz yüze gördük: Beckett ve Gelber'in oyunlarında, zamanla yüz yüze gelen ve bu yüzden bekleyen, doğumla ölüm arasında bekleyen insan; Vian'ın oyununda daha yükseklere tırmanarak ölümden kaçan ya da Buzzati'de sessizce ölüme doğru batan insan; Ionesco'nun *Kiralık Olmayan Katil*'inde ölüme başkaldıran, onunla karşılaştığında onu kabullenen insan; Genet'nin oyunlarında, aldatıcı görüntülerle, aynaları yansıtan, aynalarla iç içe girmiş ve asıl gerçeği hep gizleyen insan; Manuel de Pedrolo'nun kinayeli öykülerinde kendine bir yer oluşturmaya, ya da özgürlüğüne kavuşmaya çalışan ancak sonunda kendini yeniden tutuklanmış bulan insan; Pinter'ın oyunlarında, kendine onu saran soğuk ve karanlıkta bir köşe bulmaya çalışan insan; Arrabal'da törel yasayı, sürekli olarak anlayışının ötesinde boşuna kavramaya çalışan insan; Adamov'un ilk yapıtlarında, yorucu çabasının aynı edilgen miskinlikle sonuçlandığı kaçınılmaz ikileme –tam bir boşunalık ve sonuçta ölüm– yakalanmış insan; bu oyunların büyük çoğunluğunda hep yalnız, kendi nesnelliğinin içine hapsolmuş, diğer insanlara ulaşamayan insan.

Absürd tiyatro insanlık durumunun asıl gerçekleriyle, onlara göre daha az sayıdaki temel yaşam ve ölüm, yalıtılmışlık ve iletişim sorunla-

1) Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1942), s. 29.

rıyla ilgilendiğinden, ne kadar grotesk, uçarı ve günahkâr görünürse görünsün, tiyatronun özgün, dinsel işlevine bir geri dönüşü gösterir - insanın söylence dünyasıyla ve dinsel gerçeklerle karşı karşıya gelmesi. Eski Yunan tragedyası ve ortaçağın *gizem oyunları* [*mystery play*] ve barok alegoriler gibi Absürd tiyatro da izleyicisini, insanın evrendeki tehlikeli ve gizemli konumunun ayrımına vardırmayı amaçlar.

Fark yalnızca, eski Yunan tragedyasında –ve komedyasında–, ortaçağın *gizem oyunları*'nda ve barok *auto sacramental*'de de olduğu gibi, söz konusu olan asıl gerçekler genellikle bilinen ve evrensel olarak kabul edilen doğaüstü sistemlerken, Absürd tiyatro genel olarak kabul edilen herhangi bir evrensel değer sisteminin yokluğunu anlatır. Buradan yola çıkarsak, Absürd tiyatro, çok daha alçakgönüllü olarak, Tanrının yollarını insana anlatmak gibi bir iddia taşımaz. Yalnızca, kaygı ya da alayla, birey olarak insanın onları yaşadıkça asıl gerçekler konusunda oluşan sezgilerini sunar; tek bir insanın kendi kişiliğinin, düşlerinin, düşlemlerinin ve karabasanlarının derinlerine inişinin meyvelerini.

İnsanı, durumunun asıl gerçekleriyle yüz yüze getirmeye yönelik ilk çabalar gerçeğin tutarlı ve genel olarak benimsenmiş bir yorumunu yansıtırken, Absürd tiyatro yalnızca, şairin insanın durumuyla ilgili en özel, en kişisel sezgisini, onun *varolma duygusunu*, onun bireysel dünya görüşünü iletir. Bu, Absürd tiyatronun ana konusudur ve zamanımızın "gerçekçi" tiyatrosundan temel olarak farklı bir sahne geleneğini göstermesi gereken *biçimini* belirler.

Absürd tiyatro, bir kuramı açıklama ya da ideolojik savları tartışma işine kalkışmadığı gibi, bilgi aktarma ya da yazarın iç dünyasının dışında var olan kişiliklerin sorunlarını ya da yazgılarını sunmayla da ilgilenmediği için, olayların anlatımı, kişiliklerin yazgısı ya da serüvenleriyle ilgilenmez, onun yerine tek bir kişinin temel durumunun sunuluşunu ele alır. Ardışık olaylar tiyatrosuna karşı, durum tiyatrosudur ve bu nedenle, tartışmacı ve tutarsız konuşma yerine somut imge kalıplarına dayalı bir dil kullanır. Ve bir tür varolma duygusu sunmaya çalıştığı için, davranışsal ve törel sorunları ne araştırabilir ne de çözebilir.

Absürd tiyatro, yazarının kişisel dünyasını yansıttığı için, nesnel olarak gerçek karakterlerden yoksundur. Zıt kişiliklerin uyuşmazlığını gösteremez ve çatışmada kilitlenmiş insan tutkularını inceleyemez; bu yüzden de terimin kabul edilen biçimiyle dramatik değildir. Brecht'in öyküsel "epik" tiyatrosunun amacı olan, törel ya da toplumsal bir ders vermek için öykü anlatmayla da ilgilenmez. Absürd tiyatronun bir oyunundaki olay öykü anlatma değil, şiirsel imgelerin bir kalıbını iletme

amacı taşır. Bir örnek verecek olursak, *Godot'yu Beklerken*'de bir şeyler olur, ancak olanlar bir konu ya da öykü oluşturmaz; onlar Beckett'in insanın varoluşunda "*gerçekte hiçbir şey olmaz*" sezgisinin bir imgesidir. Bütün oyun, bir bestenin ezgileri gibi iç içe geçmiş ikincil imge ve konuların karmaşık bir kalıbından yapılmış karışık bir şiirsel imgedir, birçok iyi yapılmış oyunda olduğu gibi bir gelişme çizgisi sunmak için değil, izleyicinin kafasında temel ve durgun bir durumun tam ve karmaşık bir izlenimini bırakmak içindir bu. Burada, Absürd tiyatro, yine imgelerden ve çağrışımlardan oluşan bir kalıbı birbirine bağımlı bir yapıda sunan simgeci ya da imgeci bir şiire benzer.

Brecht'in epik tiyatrosu, öyküsel, epik unsurları katarak dramanın alanını geliştirmeye çalışırken, Absürd tiyatro lirik ve şiirsel bir kalıp içindeki derinlik ve yoğunluğu amaçlar. Kuşkusuz, dramatik, öyküsel ve lirik unsurlar bütün oyunlarda vardır. Brecht'in kendi tiyatrosu, Shakespeare'inki gibi, şarkı biçiminde lirik ekler içerir, Ibsen ve Shaw yalın şiirsel anlar açısından zengindir. Ancak Absürd tiyatro, psikolojiyi, karakterlerin ayrıntılanmasını ve geleneksel biçimdeki konuyu bir tarafa attığından, şiirsel unsura, karşılaştırılamayacak büyüklükte önem verir. Çizgisel bir konu izleyen oyun, zaman içindeki bir gelişmeyi betimlerken –somutlaştırılmış bir şiirsel imge sunan dramatik bir biçimde– oyunun zaman içinde yayılımı tümüyle rastlantısaldır. *Sezginin özü*'nü anlatırken, en doğrusu onun *tek bir anda* kavranmasıdır ve böylesine karmaşık bir imgeyi tek bir anda sunmak fiziksel olarak olanaksız olduğundan, zaman içine yayılması gereklidir. Böyle bir oyunun biçimsel yapısı, bu yüzden yalnızca, karmaşık bir bütün imgeyi, birbirini etkileyen unsurlardan bir dizi içinde çözerek anlatacak bir araçtır.

Tam bir varolma duygusunu iletme çabası gerçeğin kendisinin, bir bireyin kavradığı biçimiyle gerçeğin daha gerçek bir resmini sunma girişimidir. Absürd tiyatro doğalcılıkla başlayan bir gelişme çizgisindeki son halkadır. İdealist, değişmez özlere olan Platoncu inançlar –sanatçının doğada bulunabileceğinden daha katıksız durumda sunma görevi taşıdığı ideal biçimler– daha sonra Locke ve Kant'ın, gerçeği insan usunun algısına ve iç yapısına bağlayan felsefelerinin içinde yok olmuşlardır. Sanat, bu durumda yalnızca dış görünüşe öykünme olmuştur. Öyleyken görünüşe öykünmenin doyurucu olmadığı ortaya çıkar ve bu da kaçınılmaz olarak bir sonraki adıma yol açtı – usun gerçeğinin araştırılması. Ibsen ve Strindberg bu gelişmeyi, yaşamları boyunca sürdürdükleri gerçeği arayışları süresince ortaya koydular. James Joyce kısa gerçekçi öykülerle başlayıp, *Finnegans Wake*'in büyük ve çoklu yapısına ulaştı. Absürd oyun yazarlarının yapıtları da aynı gelişmeyi sürdürdü. Bu oyunların her biri, "İnsanın

durumuyla karşı karşıya geldiğinde bu birey neler duyuyor? Dünyaya hangi ruh haliyle bakıyor? O olmak konusunda neler duyuyor?" sorularına bir yanıttır. Ve yanıt tek, bütün, ancak karmaşık ve çelişkili bir şiirsel imgedir –tek bir oyun– ya da böyle imgelerin birbirini tamamlayan bir dizisidir – oyun yazarının *yapıtı*dır.

Dünyayı herhangi tek bir anda kavrayarak, aynı anda karmaşık algı ve duygulardan bütün bir yapıyı da elde ederiz. Bu anlık görüyü, yalnızca, daha sonra zaman içinde birbirini izler biçimde bir tümce ya da tümceler dizisi halinde oluşturulabilen değişik unsurlara parçalayarak iletebiliriz. Algıladığımızı, kavramsal sözcüklere, mantıksal düşünce ve dile dönüştürmek için, televizyon kamerasındaki resimleri inceleyerek tek yansımalardan bir sıra haline getiren tarayıcınınkine benzer bir işlem yaparız. Bu şiirsel imge, belirsizliği ve aynı anda duyu çağrışımlarının çeşitli unsurlarının ortaya çıkışıyla, bizim, kusursuz olmasa da, dünyayı sezişimizi iletebileceğimiz yöntemlerden biridir.

Hayli eksantrik biri olan Alman felsefeci Ludwig Klages –ne yazık ki İngilizce konuşan dünyada neredeyse hiç tanınmamaktadır– duyularımızın bize, kavramsal düşünceye çevrilme sürecinde çözümlenip parçalanan, aynı andaki kalabalık izlenimlerden oluşan imgeler sunduğunun kabul edilmesine dayalı bir kavrama psikolojisi oluşturmuştur. Klages'e göre bu, eleştirel aklın, usun yaratıcı unsuru üzerindeki sinsi eyleminin parçasıdır –felsefi *magnum opus*'u*, *Der Geist als Widersacher der Seele* (*Ruhun Düşmanı olarak Akıl*) adını taşır– ama bu karşı çıkışı yaratıcı ve çözümsel olan arasında evrensel bir savaşa çevirme çabası ne kadar yanlış yola sapmış olabilse de, kavramsal ve kopuk düşüncenin, algılanmış imgenin anlatılamaz doluluğunu zayıflattığı temel düşüncesi geçerli kalır, en azından şiirsel imgelemle iletilen şeyin ne olduğu sorununun bir açıklaması olarak.

Absürd tiyatrodaki dilin değerini yitirme ve parçalanmasının anahtarını bu temel, ancak çözülmemiş algı bütünlüğünü ve varolma sezgisini iletme çabasında buluruz. Çünkü eğer bu, varolmanın bütün sezgisini onu asıl karmaşıklığından ve şiirsel gerçeğinden yoksun bırakan mantıksal ve geçici kavramsal düşünce dizisine çevirmekse, bundan sanatçının anlamsız konuşma ve mantığın bu etkisini bozacak yollar bulmaya çalışması anlaşılabilir. Şiir ve düzyazı arasındaki asıl fark burada yatar: Şiir, tümüyle kavramdışı müzik diline yaklaşmaya çalışmasıyla belirsizdir ve bütüne aittir. Absürd tiyatro, aynı şiirsel çabayı sahnenin somut sahne imgelemine taşıyarak, mantığı, tutarsız düşünce ve dili bir tarafa atmada

* büyük eser

yalın şiirden daha ileri gidebilir. Sahne çok boyutlu bir aracıdır; görsel unsurların, devinimin, ışık ve dilin aynı anda kullanımına izin verir. Böylece bütün bu unsurların uyumlu ilişkisini içeren karmaşık imgelerin aktarılmasına uygundur.

"Yazınsal" tiyatroda dil egemen parça olarak kalır. Yazın karşıtı sirk ya da müzikhol tiyatrosunda dil oldukça ikincil bir role indirgenir. Absürd tiyatro, dili, çok boyutlu şiirsel imgeleminin yalnızca tek bir –bazen egemen, bazen altta kalmış– bileşeni olarak kullanma özgürlüğünü kazanmıştır. Absürd tiyatro, bir sahnenin dilini eylemle çeliştirerek, anlamsız gevezeliklere indirgeyerek ya da çağrışım ve ses uyumunun şiirsel mantığı için, tutarsız mantığı terk ederek sahneye yeni bir boyut getirmiştir.

Absürd tiyatro dili değersizleştirmede zamanımızın eğilimiyle uyuşur. George Steiner'in *The Retreat from the Word* (*Sözcükten Kaçış*) başlığıyla yayınlanan iki radyo konuşmasında belirttiği gibi, dilin değersizleştirilmesi yalnızca çağdaş şiir ve felsefi düşüncenin gelişmesinin değil, ondan daha da çok modern matematiğin ve doğal bilimlerin bir özelliğidir. "Gerçeğin çoğunun şimdi dilin *dışında* başladığını," der Steiner "öne sürmek hiç de bir paradoks değildir[1]... Geniş anlamlı deneyim alanları şimdi matematik, formüller ve mantıksal simgeler gibi sözel-olmayan dillere aittir. Diğerleri nesnel olmayan sanat ve atonal müziğin uygulamaları gibi 'karşı dillere' aitti. Sözcüğün dünyası daralmıştır."[2] Dahası, matematik ve sembolik mantık alanlarında en iyi sayılama aracı olarak dilin terk edilmesi, onun işe yararlılığına olan yaygın inançtaki belli bir düşüşle de başa baş gider. Dilin gittikçe gerçekle daha çok çeliştiği görünmektedir. Çağdaş yaygın düşünce üzerinde en büyük etkiye sahip düşünce eğilimlerinin hepsi bu yaklaşımı gösterir.

Marksizm'in durumunu alın. Burada *görünür* toplumsal ilişkilerle onların arkasındaki toplumsal *gerçek* arasında bir ayrım yapılır. Nesnel olarak, bir işveren sömürendir ve çalışan sınıfın düşmanı olarak görülür. Bu yüzden, eğer bir işveren işçisine, "Senin bakış açına yakınlık duyuyorum," diyecek olursa, söylediğine kendisi inanıyor olabilir, ancak nesnel olarak sözleri anlamsızdır. İstediği kadar işçisine duyduğu yakınlığın sözünü etsin, onun düşmanı olarak kalır. Dil burada, yalın öznellik alanına girer ve böylece nesnel gerçeklik taşımaz.

Benzer bir durum çağdaş derinlik psikolojisi ve psikanaliz için de geçerlidir. Bugün her çocuk, bilinçli olarak düşünülen ve öne sürülen ile, konuşulan sözcüklerin gerisindeki psikolojik gerçek arasında koca-

1) George Steiner, "The retreat from the word: I", *Listener*, Londra, 14 Temmuz 1960.
2) Steiner, "The retreat from the word: II", a.g.y., 21 Temmuz 1960.

man bir uçurum olduğunu bilir. Babasına onu sevdiğini ve ona saygı duyduğunu söyleyen bir oğul, nesnel olarak, gerçekte, babası için en yoğun Ödipal nefretle dolu olacaktır. Bunu bilmiyor olabilir, ancak söyle- diklerinin tersini kasteder. Ve bilinçaltında bilinçli söylenenden daha fazla gerçek vardır.

Dilin göreceleştirilmesi, değersizleştirilmesi ve eleştirisi, Wittgen- stein'ın felsefecinin düşünceyi, mantık kurallarıyla karıştırılan, dilbilgisi kural ve yasalarından ayırmaya çalışmak zorunda olduğunu söyleyen, düşüncesinin vardığı son aşamadaki inancında açıklandığı gibi, çağdaş felsefede de yaygın eğilimlerdir.

> Bizi bir *resim* tutsak almış. Ve onun dışına çıkamıyorduk, çünkü dilimizde yatıyordu ve dil de onu aman vermeden bize yineler görünüyordu... Araştır- mamız neden bu kadar önemli, yalnızca ilginç olanı yok ettiğine göre; diyeceğim, büyük ve önemli olanları? (Örneğin, geride yalnızca taş parçaları ve moloz bırakan bütün yapılar) Yok ettiğimiz, kâğıt evlerden başka bir şey değil ve onların üzerinde durduğu dil alanını temizliyoruz.[1]

Dili sert biçimde eleştirerek, Wittgenstein'ın izleyicileri, nesnel anlam- dan yoksun açıklamalar yaptılar. Wittgenstein'ın "sözcük oyunları" Ab- sürd tiyatroyla ortak çok şey taşır.

Marksist, psikolojik ve felsefi düşüncedeki bu eğilimlerden de daha önemli olan, günümüzde sokaktaki insanın günlük yaşamındaki eğilim- leridir. İletişim araçlarının, basın ve reklamların bitmeyen, amansız saldı- rısıyla karşılaşan sokaktaki insan, yüz yüze geldiği dile karşı gitgide daha kuşkucu olur. Totaliter ülke insanları, kendilerine söylenenin gerçek anlamdan yoksun, ikiyüzlü konuşma olduğunu çok iyi bilirler. Satır arala- rını okumada, bir başka deyişle dilin açıklamak yerine sakladığı gerçeği tahmin etmede ustalaşırlar. Batıda örtmeceler ve dolambaçlı sözler basın- dan ya da kürsülerden çınlamaktadır. Ve reklamcılık, sürekli en iyilerden söz ederek dili, reklam panolarında ya da dergilerin renkli sayfalarında karşımıza çıkan sözcüklerin çoğunun televizyon reklamlarının cıngılları kadar anlamsızlaştığı noktaya indirgemede başarılı olmuşlardır. Dil ve gerçek arasında büyük bir boşluk açılmıştır.

Dilin kitle iletişiminin akışı içinde genel olarak değerini yitirmesinin dışında, yaşamın gitgide özelleştirilmesi, her biri kendi özel dilini geliştiren değişik alanlardaki üyeleri arasında artan sayıda birçok konuda düşünce alışverişini de olanaksız kılmıştır. Ionesco'nun, Antonin Artaud'nun gö- rüşlerini özetleyip, açarken söylediği gibi:

1) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations: I* (Oxford: Blackwell, 1958), s. 48-48e

> Bilgimiz yaşamdan ayrıldıkça, kültürümüz artık bizi içermez (ya da yalnızca küçük bir parçamızı içerir), çünkü o bizim bütünleşemediğimiz bir "toplumsal" içerik oluşturur. Böylece sorun, yaşamımızı yeniden kültürümüzle ilişkiye sokmak, onu bir kez daha canlandırmak olur. Bunu başarmak için önce, "siyah-beyaz yazılı olana saygı'yı öldürmek, dilimizi yeniden "mutlak" olanla, ya da "çoklu gerçek" demeyi yeğlediğim şeyle ilişki kurmak için bir araya getirilebilsin diye parçalamak zorunda kalacağız; "insanları kendilerini gerçekte oldukları gibi görmeye itmek" şarttır.[1]

İnsanlar arasındaki iletişimin Absürd tiyatroda çoğunlukla kopuk bir durumda gösterilmesinin nedeni budur. Sözü edilen durum, yalnızca var olan durumun satirik bir büyütülüşüdür. Dil, bu kitle iletişim çağında denetimden çıkmıştır. Asıl işlevine indirgenmelidir – özgün içeriğin saklanmak yerine açıklanması. Bu ancak, insanın iletişim aracı olarak konuşulan ya da yazılan sözcüğe saygısı yenilenirse ve düşünceye egemen olan (Edward Lear'in limeriklerinde ya da Humpty Dumpty'nin dünyasında olduğu gibi) taşlaşmış klişelerin yerini yaşayan bir dil alırsa olasıdır. Ve bu, ancak mantık ve anlamsız dilin sınırlamaları tanınıp, onlara önem verilirse, şiirsel dilin kullanımı benimsenirse başarılabilir.

Absürd oyun yazarlarının parçalanan toplumumuzun eleştirisini açıklama yöntemleri –büyük ölçüde içgüdüsel ve amaçlanmamış– izleyicilerinin karşısına aşırıya kaçmış bir dünyanın gülünç biçimde büyütülmüş ve çarpık bir resmini birdenbire çıkarmaya dayanır. Bu, Brecht'in "yabancılaştırma etkisi" öğretisinin kuramda şart koştuğu ancak uygulamada işe yaramayan şeyi başaran bir şok tedavisidir – izleyicinin sahnedeki karakterlerle özdeşleşmesinin engellenmesi (geleneksel tiyatronun eski ve oldukça etkin bir yöntemi) ve onun yerine kayıtsız, eleştirel bir tutumun geçmesi.

Kendimizi oyundaki başkişiyle özdeşleştirecek olursak, düşünmeden onun görüş açısını benimser, içinde devindiği dünyayı *onun* gözleriyle görür, *onun* duygularını duyumsarız. Brecht, didaktik, Sosyalist bir tiyatronun görüş açısından, oyuncu ile izleyici arasındaki bu uzun zamandır süregelen psikolojik bağın koparılması gerektiğini savunur. İzleyiciye bir oyundaki karakterlere, eğer onların görüşleri kendilerine benimsetilirse, nasıl *eleştiriyle* baktırılabilir? Brecht buradan yola çıkarak, Marksist döneminde, bu büyüyü bozacak bazı araçlar sunmaya çalışmıştır. Öyleyken amacına ulaşmayı hiçbir zaman tam olarak başaramamıştır. İzleyici, şarkıların, sloganların, gösterişli olmayan dekor ve diğer engelleyici araçların sunulmasına karşın, kendini Brecht'in kusursuz çizilmiş kişileriyle

1) Ionesco, "Ni un dieu, ni un démon", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean Louis Barrault*, Paris, no. 22-3, Mayıs 1958, s. 131.

özdeşleştirmeyi sürdürür ve bu yüzden de çoğu kez Brecht'in onlara kazandırmak istediği önemli bakışı kaçırmaya yatkındır. Tiyatronun eski büyüsü çok güçlüdür; insan doğasının temel bir psikolojik karakteristiğinden fırlayan, özdeşleşmeye doğru bu çekim baskın gelir. Cesaret Ana'nın oğlu için ağladığını gördüğümüzde onun üzüntüsüne dayanamayız ve böylece savaşı, kaçınılmaz olarak çocuklarının yitimine yol açan bir iş olarak benimsediği için onu ayıplamayız. İnsanın sahnedeki kişiliği ne denli özenle oluşturulursa, bu özdeşleşme süreci de o denli kaçınılmaz olur.

Absürd tiyatroda, öte yandan, izleyici güdüleri ve eylemleri büyük ölçüde anlaşılmaz kalan karakterlerle yüz yüze getirilir. Böyle karakterlerle özdeşleşmek neredeyse olanaksızdır; eylemleri ve doğaları ne denli gizemli ve karakterler insan olmaktan ne denli uzak olursa, dünyayı onların gözleriyle görmek de o denli güçleşir. İzleyicinin kendini özdeşleştiremediği karakterler kaçınılmaz olarak komiktir. Eğer kendimizi, pantolonunu yitiren bir fars kişisiyle özdeşleştirecek olursak, utanıp, sıkılacağız demek olur bu. Ancak, eğer özdeşleşme eğilimimiz böyle bir karakteri groteskleştirilmeyle engellenmişse, onun sıkıntısına güleriz. Ona ne olduğunu, onun gözüyle değil, dışarıdan görürüz. Absürd tiyatroda güdülerin anlaşılmazlığı ve kişilerin eylemlerinin çoğu kez açıklanmamış ve gizemli kalan doğası özdeşleşmeyi etkin biçimde önlediğinden, böyle bir tiyatro, konusu endişeli, şiddetli ve sert olsa da, bir güldürü tiyatrosudur. Bu yüzden Absürd tiyatro komedya ve tragedya sınıflamasını aşar ve kahkahayı dehşet ile birleştirir.

Ama, doğasından ötürü, Brecht'in hedefi olan tarafsız toplumsal eleştirinin düşünceli tutumunu kışkırtmaz. İzleyicisine toplumsal gerçekler dizisi ve politik davranış örnekleri sunmaz. Onlara birleştirici ilkesini, anlamını ve amacını yitirmiş parçalanan bir dünya –absürd bir evren– sunar. İzleyici, akılcı ilkesini yitirdiğinden sözcüğün gerçek anlamıyla çıldırmış, tümüyle yabancılaşmış bir dünyayla bu şaşırtıcı karşılaşmadan ne elde edecektir?

Burada Absürd tiyatronun temel etki sorunuyla, estetik yararı ve geçerliliğiyle yüz yüze geliriz. Dramanın benimsenmiş kurallarının çoğuna meydan okumada bu türün en iyi oyunlarının tiyatro kadar etkin olduğu görgül bir gerçektir – Absürd *yapıt* biçiminin. Ama bu *neden* yürümektedir? Yanıt bir ölçüye kadar, komik etkilerin doğasının yukarıda sözü edilen öyküsünde verilmiştir. Soğuk, eleştirel ve özdeşleşmeyen gözle izlediğimiz karakterlerin mutsuzlukları gülünçtür. Çılgın gibi davranan aptal karakterler sirk, müzikhol ve tiyatroda alaycı kahkahaların hedefidir. Ancak böylesi gülünç karakterler genellikle akılcı bir çerçevede

görünmüşler ve gülünçlükleri ve izleyicinin kendini özdeşleştirebildiği olumlu kişilikler tarafından öne çıkarılmışlardır. Absürd tiyatroda eylemin tümü gizemli, güdüsüz ve ilk bakışta saçmadır.

Brechtçi tiyatrodaki yabancılaştırma etkisi izleyicinin eleştirel, entelektüel tutumunu harekete geçirmek için kullanılır. Absürd tiyatro izleyicinin kafasındaki daha derin bir katmana seslenir. Psikolojik güçleri harekete geçirir, gizli güçleri, bastırılmış saldırganlıkları açığa çıkarır ve hepsinden çok da, izleyicinin karşısına bir parçalanma resmi çıkararak, her bir izleyicinin kafasında bütünleştirici güçlerin etkin bir sürecini başlatır.

Eva Metman'ın Beckett üzerine yazdığı yazıda söylediği gibi:

> Kapalı dinsel dönemlerde (dramatik sanat) insanı, (arketip) güçler tarafından korunur, yönlendirilir ve bazen de cezalandırılırken göstermiştir. Ancak diğer zamanlarda dramatik sanat, insanın yazgısını seçtiği gözle görülür, dokunulabilir dünyayı, insanın görünmeyen ve dokunulamayan varlığının şeytansı özünün sızdığı yer olarak göstermiştir. Çağdaş dramada insanın, kutsal ve şeytansı güçlerin içine yansıdığı bir dünyada değil, onlarla birlikte tek başına gösterildiği yeni ve üçüncü bir konum ortaya çıkmaktadır. Bu yeni drama biçimi izleyiciyi bildik konumundan zorla çekip alır. Oyun ve izleyici arasında bir çekim alanı oluşturur, böylece ikincisi kendi başına bir şey denemeye zorlanır, ister arketip güçlerin ayrımına varmanın yeniden uyandırılışı olsun ister egonun yeni bir konuma geçirilmesi ya da her ikisi...[1]

Bu saptamanın gücünü görmek için Jungvari olmak ya da Jungvari sınıflamayı kullanmak gerekmez. Günlük yaşamlarında bağlantısız parçalara ayrılmış ve amacını yitirmiş bir dünyayla karşı karşıya gelen, ama bu durumun ve onun kişilikleri üzerindeki parçalayıcı etkisinin artık ayırımında olmayan insanlar, bu şizofrenik evrenin büyütülmüş bir örneğiyle karşılaştırılır. "Sahnede gösterilenle izleyen arasındaki alan, öyle dayanılmaz olmuştur ki ikincisinin yadsıyıp geri dönmekten ya da içlerindeki hiçbir şeyin ona çevresini saran dünyadaki amaçlarını ve ona tepkisini anımsatmadığı oyunların anlaşılmazlığına sürüklenmekten başka bir seçeneği kalmaz."[2] Bir kez oyunun gizemine kapıldıktan sonra, izleyici deneyimini anlamaya zorlanır. Sahne ona, anlamlı bir kalıba yerleştirmesi gereken kopuk ipuçları verir. Bu yolla, kendisine ait yaratıcı bir çaba, yorumlama ve birleştirme çabası göstermeye zorlanır. Her şey karmakarı-

1) Eva Metman, "Reflections on Samuel Beckett's Plays", *Journal of Analytical Psychology*, Londra, Ocak 1960, s. 43.

2) a.g.y.

şık gösterilir; Absürd tiyatronun izleyicisi onu düzeltmeye itilir, ya da dünyanın saçmalaştığının gösterilmesiyle, bu durumu benimseyip, gerçeği anlamada ilk adımı atar.

Zamanın çılgınlığı kesinlikle, çok sayıdaki çözülmemiş inanç ve tutumun, yan yana, varoluşunda yatar – örneğin bir tarafta geleneksel törelcilik, diğer tarafta reklamcılık değerleri; bilim ve dinin çatışan istekleri; ya da aslında herkes çok dar ve bencil amaçların peşinde giderken, bütün kesimlerin genel çıkarlar için çabalarının yüksek sesle dile getirilişi. Sokaktaki adam gazetesinin her sayfasında, değişik ve çelişen değerler kalıbıyla karşılaşır. Böyle bir çağın sanatının da şizofreni belirtileriyle büyük benzerlik taşımasına şaşmamak gerekir. Ancak, Jung'un, Joyce'un *Ulysses*'i üzerine yazdığı bir yazıda belirttiği gibi, şizofrenik olan sanatçı değildir: "Şizofreninin tıbbi betimlemesi, şizofrenin gerçeğe kendisine yabancıymış gibi bakma ya da tam tersine, kendini ondan koparma eğilimi açısından bir örnekseme sunar ancak. Çağdaş sanatçıda bu eğilim bireydeki bir hastalık tarafından ortaya çıkarılmaz. Ama bu, zamanımızın bir görünümüdür."[1]

Bu yüzden, anlamsız ve parçalanmış bir eylem olarak görülen şeyden anlam çıkarmaya kalkışmak, çağdaş dünyanın birleştirici ilkesini yitirmesinin, onun şaşırtıcı ve ruh çöküntüsü yaratan niteliğinin kaynağı olduğu gerçeğini tanımak, yalnızca entelektüel bir deneyim olmanın ötesindedir ve sağaltıcı bir etkisi vardır. Yunan tragedyasında izleyiciler, insanın yazgının amansız güçlerine ve tanrıların isteklerine karşı umutsuz ama yiğitçe karşı koyuşunun ayrımına vardırılıyordu – ve bu onların üzerinde kathartik bir etki yapıyor ve kendi zamanlarıyla daha iyi yüzleşebiliyorlardı. Absürd tiyatroda, izleyici insanlık durumunun çılgınlığıyla karşılaştırılır ve kendi durumunu bütün karanlığı ve umarsızlığı içinde görmesi sağlanır. Seyirci, yanılsamalardan, belli belirsiz duyulan korku ve endişelerden sıyrılmış olarak, bu durumu, örtmece ve iyimser yanılsamaların yüzeyi altında belirsiz olarak duymaktansa, bilinçli biçimde karşılayabilir, endişelerinin somutlaştığını görerek, kendini onlardan kurtarabilir. Bu, dünya yazınının, Absürd tiyatronun son örneği olduğu darağacı gülmecesi ya da kara mizahının doğasıdır. Bu, evrenin temel absürdlüğünü tanımayla oluşan kahkaha yoluyla çözülüp atılan, gerçekle apaçık uyumsuz olan yanılsamaların varlığının sebep olduğu tedirginliktir. Endişeler ve yanılsamalara kapılma eğilimi ne denli büyürse, bu sağaltıcı etki de o denli yararlı olur – *Godot'yu Beklerken*'in San Quentin'deki başarısının nedeni de budur. Tutuklular için, serserilerin traji-komik durumunda,

1) Jung, "*Ulysses*", Metman'dan alıntı, a.g.y., s. 53.

kendilerinin bir mucize beklemedeki umutsuzluklarını görmeleri bir rahatlamaydı. Serserilere –ve kendilerine– gülmeleri sağlanmıştı.

Absürd tiyatronun ilgilendiği gerçek, ruh durumunun, korkuların, düş ve karabasanların ve yazarın kişiliğiyle çatışmaların dışavurumu olan imgelerle anlatılan psikolojik gerçek olduğundan, bu tür oyunların yarattığı dramatik gerilim, asıl olarak nesnel kişilerin öyküsel bir konunun açılımı yoluyla ortaya çıkmasıyla ilgilenen bir tiyatroda yaratılan gerilimden temelde farklıdır. Sergileme, çatışma ve sonuçtaki çözüm kalıbı, çözümlerin olası olduğu bir dünya görüşünü yansıtır, kavranabilen ve böylece insanın varoluşunun amacı ve bunun gerektirdiği davranış yasalarının kendisinden çıkarılabileceği bir nesnel gerçekliğin tanınabilir ve genel olarak benimsenen kalıbına dayanan bir görüştür bu.

Bu, eylemin bilerek sınırlandırılmış bir dünya görüşü üzerine geliştiği –içindeki kişilerin tek amacının her delikanlının bir kız elde etmesi olduğu– en hafif oturma odası güldürüleri için bile doğrudur. Doğalcı ya da dışavurumcu tiyatroların en koyu karamsar tragedyalarında bile, son perde, izleyicilerin eve kafalarında biçimlenmiş bir ileti ya da felsefeyle gitmelerini olası kılar: Sonuç acıklı olmuş olabilir, ancak yine de akılcı oluşturulmuş bir sonuçtur. Bu, giriş bölümünde söylediğim gibi, insan varoluşunun absürdlüğü felsefesine dayalı Camus ve Sartre'ın tiyatrosunda bile geçerlidir. *Huis Clos*, *Le Diable et le Bon Dieu* (*Şeytan ve Tanrı*) ve *Caligula* gibi oyunlar bile izleyiciyi entelektüel olarak biçimlendirilmiş bir felsefi dersle evine gönderir.

Entelektüel kavramlarla değil de, şiirsel imgelerle gelişen Absürd tiyatro ise ne entelektüel bir sorunu açığa koyar, ne de bir ders ya da bir özdeyişe indirgenebilecek kesin bir sonuç sağlar. Absürd tiyatronun oyunlarının çoğu başladıkları yerde biten döngüsel bir yapıya sahiptir; geri kalanlar ise yalnızca ilk durumun artan biçimde yoğunlaştırılmasıyla gelişirler. Absürd tiyatro, bütün insan davranışlarını güdülemenin olası olduğu ya da insan kişiliğinin değişmez bir öze dayandığı düşüncesine karşı çıktığı için, etkisini, diğer dramatik geleneklerde açılış sahnelerinde sunulan açıkça belirlenmiş nicelikleri içeren bir sorunun çözülmesine dayalı dramatik bir denklemin sonucunu beklemekten ortaya çıkan gerilime dayandırması olanaksızdır. Birçok dramatik gelenekte izleyici kendine sürekli sormaktadır: "Sonra ne olacak?"

Absürd tiyatroda, izleyici görünür güdüden yoksun eylemlerle, sürekli akış durumundaki karakterlerle, akılcı deneyim alanının açıkça dışında kalan olaylarla karşı karşıya bırakılır. İzleyici burada da sorabilir, "Sonra ne olacak?" Ancak, sonra *her şey* olabilir, böylece bu sorunun yanıtı

oyun boyunca değişmez kalacak güdü ve kişileştirmeye bağlı olağan olasılık kurallarıyla bulunamaz. Burada sorulacak olan sonra ne olacak değil, *ne oluyor* sorusudur. "Oyunun eylemi neyi gösteriyor?"

Bu, değişik ancak kesinlikle daha az geçerli olmayan bir dramatik gerilim türünü oluşturur. Önüne bir çözüm konmak yerine, izleyici, eğer oyunun anlamına yaklaşmak isterse sormak zorunda kalacağı soruları oluşturmaya itilir. Oyundaki eylem, diğer dramatik geleneklerde olduğu gibi A noktasından B noktasına gitmek yerine, oyunun anlattığı *şiirsel imgenin* yavaş yavaş karmaşık kalıbını kurar. İzleyicinin gerilimi onun tüm imgeyi görmesini sağlayacak bu kalıbın aşamalı oluşumunu beklerken oluşur. Ve ancak imge bir araya geldiğinde –perde indikten sonra– araştırmaya *başlayabilir*, anlamından çok yapısını, dokusunu ve etkisini.

Bu tür bir gerilimin daha yüksek düzeyde bir dramatik gerilim sunduğu ve izleyiciye, daha meydan okuyucu olduğu için daha doyurucu bir estetik deneyim yaşattığı kesinlikle tartışılabilir. Kuşkusuz Shakespeare, Ibsen ve Çehov'un büyük dramasının şiirsel nitelikleri izleyiciye her zaman şiirsel çağrışım ve önemin oldukça karmaşık bir kalıbını sunmuşlardır; yüzeydeki güdüler ne denli basit görünürse görünsün, karakterlerin çizildiği yoğun sezgi, eylemin geliştiği çoklu düzlemler, gerçekten şiirsel dilin karmaşık niteliği, eylemin ya da sonucunun basit ve akılcı bir kavranışı için gösterilen herhangi bir çabayı aşan bir kalıpta birleşirler. *Hamlet* ya da *Üç Kız Kardeş* gibi oyunlardaki gerilim bu oyunların nasıl *biteceğinin* merakla beklenişinde yatmaz. Bu oyunların ölümsüz tazelikleri ve güçleri, sundukları insanlık durumunun tükenmeyen şiirsel niteliğinde ve sonsuz belirsizlik taşıyan imgesinde yatar. *Hamlet* gibi bir oyunda gerçekten de, "Ne oluyor?" diye sorarız. Ve yanıt kesinlikle bunun yalnızca bir hanedan çatışması ya da bir dizi cinayet ve kılıç dövüşü olmadığıdır. Oyunda psikolojik bir gerçekle ve sonu gelmez gizlerle örtülü insan arketipleriyle karşı karşıya geliriz.

Absürd tiyatronun dramatik geleneğinin özü, yapmaya çalıştığı unsur (büyük oyun yazarlarının sezgileriyle ve yaratıcılık yeteneklerinin zenginliğiyle elde ettikleri yüksekliklere ulaştıklarını hiç öne sürmeden) unsur budur. Eğer Ionesco, bağlı olduğu geleneğin izini sürerken, II. Richard'ın yalnızlık ve çöküntü sahnelerini bulup çıkarıyorsa, bu onların insanlık durumunun böyle şiirsel imgeleri olmasındandır:

> Bütün insanlar yalnızlık içinde ölür; bir çöküntü durumunda bütün değerler bozulur: Bana Shakespeare'in söylediği şey bu... Belki de Shakespeare II. Richard'ın öyküsünü anlatmak istedi: Eğer yalnızca bunu yapmış, *bir başka insanın öyküsünü* anlatmış olsaydı, beni bu denli etkilemezdi. Ancak II. Richard'ın tutukluluğu tarihin akışının yarattığı bir gerçek değil. Birçok

felsefe, birçok ideoloji ufalanıp gitmişken onun görünmez duvarları hâlâ dimdik... Hepsi bugüne dek gelmiş, çünkü bu dil canlı kanıtın dili, anlamsız ve gösterişli düşüncenin değil. Bu ölümsüz ve yaşayan varolmayı sağlayan tiyatrodur; hiç kuşku yok, trajik gerçeğin, sahne gerçeğinin zorunlu yapısına işaret eder... Bu, tiyatronun arketipleri, tiyatronun özü, tiyatronun dili sorunudur.[1]

Absürd tiyatronun, diğer bütün sahne tekniği unsurlarını ona bağımlı kılarak, yeni bir dramatik gelenek yaratma çabasının merkezine yerleştirdiği kopuk düşünce gücünün ötesindeki bir gerçeği içinde toplayan sahne imgelerinin dili, bu dildir.

Ancak eğer Absürd tiyatro, sahne imgeleminin gücünde, bilinçaltının derinliklerinden çıkarılan dünya görüntülerinin yansımasında yoğunlaşırsa; eğer tiyatronun akılcı biçimde ölçülebilen bileşimlerini ihmal ederse –iyi yapılmış bir oyunun konu ve karşı konusunun güzelce cilalanmış işçiliği, gerçeğin kendisiyle ölçülebilecek gerçek öykünmesi, kişiliğin ustaca güdülenmesi– nasıl akılcı bir çözümlemeyle değerlendirilebilir, nasıl nesnel olarak geçerli ölçütlerle eleştirilebilir? Eğer yazarının görüş ve duygusunun tümüyle öznel bir anlatımı ise, halk gerçek, derinden duyulmuş bir sanat yapıtını, uyduruk olanlardan nasıl ayırt edebilir?

Bunlar çağdaş sanat ve yazının gelişmesinin her aşamasında sorulmuş sorulardır. Bu soruların uygunlukları, profesyonel eleştirmenlerin bu yeni geleneklerin herhangi birindeki yapıtları anlamak için gösterdikleri şaşkına dönmüş çabalarını görmüş olan birisi –Picasso'nun daha sert resimlerindeki "klasik güzellik" niteliğini kaçıran sanat eleştirmenleri gibi, kişilikleri gerçeğe benzemediği ya da oturma odası güldürülerinde beklenen kibar davranış kurallarını çiğnediği için Ionesco ve Beckett'i dışlayan drama eleştirmenleri– için açıktır.

Ancak tüm sanatlar nesneldir ve eleştirmenlerin başarı ya da başarısızlık ölçütleri hep benimsenmiş ve görgül olarak başarılı yapıtların incelenmesinin ardından, *a posteriori* kararlaştırılır. Ortak kararlaştırılmış bir program ya da kuramın bilinçli izlenişinin ürünü değil (örneğin romantik akımda olduğu gibi), bazı bağımsız yazarların, bir geçiş dönemindeki genel düşünce hareketinde var olan eğilimlere önceden düşünülmemiş tepkisi olan Absürd tiyatro gibi bir olgu söz konusu olduğunda, sanatsal amaçlarının bir resmini çizebilmek için yapıtların kendilerini incelemek ve anlattıkları eğilim ve düşünce biçimlerini bulmak zorundayız. Ve genel eğilim ve amaçlarındaki genel düşünceyi bir kez anladığımız-

1) Ionesco, "Expérience du théâtre", *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1 Şubat 1958, s. 226.

da, yapmak için yola çıktıkları şeyi nasıl gerçekleştirdikleri konusunda son derece geçerli bir değerlendirme yapabiliriz.

Böylece, eğer bu kitap içinde Absürd tiyatronun asıl ilgilendiği şeyin izleyiciye yazarlarının insanın durumuyla karşılaştığında duyduğu şaşkınlık duygusunu iletmek için oluşturulan somut şiirsel imgelerin çağrışımı olduğunu açıkladıysak, bu yapıtların başarı ya da başarısızlıklarına, şiir ve gülünç, traji-komik korkunun bu karışımını iletmede başarılı oldukları dereceye göre karar vermeliyiz. Ve bu da, çağrıştırılan şiirsel imgelerin niteliğine ve gücüne bağlı olacaktır.

Şiirsel bir imgenin ya da böyle imgelerden oluşan karmaşık bir kalıbın niteliğini nasıl değerlendiririz? Kuşkusuz, şiir eleştirisinde olduğu gibi, belli çağrışımlar için öznel bir beğeni unsuru ya da kişisel tepkime söz konusu olacaktır, ancak genelde nesnel ölçütler uygulamak olasıdır. Bu ölçütler anımsatıcı güç, buluşun özgünlüğü ve söz konusu imgelerin psikolojik doğrusu gibi unsurlara, derinlik ve evrenselliklerine, sahneye aktarılmalarındaki becerinin derecesine dayanır. Godot'yu bekleyen serseriler gibi karmaşık imgelerin ya da Ionesco'nun başyapıtında sandalyelerin çoğalmasının, Dadaist tiyatronun ilk dönemlerindeki daha çocuksu şaklabanlıklarına üstünlüğü Eliot'ın, *Four Quartet*'inin, bir Noel kartındaki uyduruk şiire üstünlüğü kadar apaçıktır, aynı belli, tümüyle nesnel nedenlerle – daha üst düzeyde karmaşıklıkları, daha derin oluşları, daha kusursuz sürekli yaratıları ve son derece görkemli işlenişleriyle. Adamov'un kendisi çok haklı olarak, *Profesör Taranne* gibi bir oyunu, benzer bir konudaki *Gidermeler* gibi bir oyundan üstün görür, çünkü birincisi, gerçek bir düş imgesinden çıkmışken, diğeri yapay biçimde oluşturulmuştur. Buradaki ölçüt psikolojik doğrunun ölçütüdür ve elimizde yazarın kendi delili olmasa bile, imgeleminin çözümünden *Profesör Taranne*'daki daha büyük psikolojik doğruya ve böylece de daha büyük geçerliliğe ulaşabilirdik. İkinci oyunun imgeleminden kesinlikle daha organik, daha az simetrik ve yapısı daha az mekanik, çok daha yoğun ve tutarlıdır.

Böyle değerlendirme ölçütleri –derinlik, buluşun özgünlüğü, psikolojik doğru– niceliksel terimlere indirgenemeyebilir, ancak bir Rembrandt ile manierist bir resmi ya da Pope'un bir şiiriyle Settle'ınkini birbirinden ayırırken kullanılan ölçütten hiç de daha az öznel değildir.

Absürd tiyatro sınıflandırmasına giren yapıtların başarısını değerlendirmek için kesinlikle geçerli ölçütler vardır. Bu gelenekteki en iyi yapıtları bir bütün olarak dramatik sanatın genel bir hiyerarşisine yerleştirmek daha güçtür. Ancak bu, hangi durumda olursa olsun, olanaksız bir iştir. Raphael, Brueghel'den, Miró, Murillo'dan daha mı büyük bir ressam-

dır? Bunun tartışmasını yapmak, soyut resmi ve Absürd tiyatronun yapıtlarını, imgelemin böyle apaçık çaba harcanmamış ürünlerinin, yalnızca bir grup portresine ya da iyi yapılmış bir oyuna gidecek gerçek çaba ve hünerden yoksun oldukları için sanat yapıtı başlığını hak edip etmediklerinin sık sık tartışılması kadar boşuna olsa da, bu yaygın yanlış kanılardan birkaçını çürütmek önemlidir.

Akılcı bir izlek kurmanın, Absürd tiyatronun bir oyununun akıldışı imgelemini toparlamaktan çok daha zor olduğu doğru *değildir*, herhangi bir çocuğun Klee ya da Picasso kadar iyi çizebileceğinin hiç doğru olmadığı gibi. Sanatsal ve dramatik saçmayla, öylesine saçma olan arasında dağlar kadar fark vardır. Saçma bir şiir yazmayı ya da saçma bir oyun oluşturmayı ciddi olarak denemiş biri, bu savın doğruluğunu onaylayacaktır. Gerçekçi bir izlek oluştururken, bir örneğe bakarak resim yapmada olduğu gibi, her zaman başvurulacak gerçeğin kendisi, yazarın kendi deneyimi ve gözlemi vardır – insanın tanıdığı karakterler, gözlediği olaylar gibi. Öte yandan, tam bir yaratma özgürlüğünün olduğu bir ortamda yazmak, aynı anda, kendi mantığı ve tutarlılığı olan, izleyicinin hemen benimseyeceği kendi başına bir dünya yaratırken, doğada karşılıkları olmayan imge ve durumları *yaratmayı* gerektirir. Salt tutarsızlıkların bileşimi, yalnızca bayağılık yaratır. Bu ortamda, yalnızca aklına geleni yazarak çalışmaya kalkışan biri varsayılan yaratıcılık uçaklarının hiç havalanmamış olduğunu, bunların geçerli bir düşsel bütüne dönüştürülmemiş kopuk gerçek parçalarından oluştuğunu görecektir. Absürd tiyatronun başarısız örnekleri, başarısız soyut resimler gibi, içinde hâlâ yapıldıkları gerçeğin parçalarından hâlâ işaretler taşıyan saydamlıklarıyla belirlenirler. Bu örnekler, yalnızca mantık ve gerçeğe benzerlikten yoksunluğun *olumsuz* niteliğinin, düşsel duyuyu kendine mal eden yeni bir dünyanın olumlu niteliğine dönüştüğü değişime uğramamışlardır.

Burada, Absürd tiyatroda kusursuzluğun gerçek işaretlerinden birini buluruz. Böyle bir sanat yapıtı, ancak buluşu yoğun yaşanmış duygulardan fırladığında, ancak gerçek tutkuları, düşleri ve geçerli imgeleri yansıttığında, bu doğruluk, bir şairin görüsünü ruhsal bozukluğu olan birinin düşlerinden ayırt eden genel, hemen tanınan yalnızca özel olandan ayrı, geçerlilik niteliğine, sahip olacaktır. Görüdeki bu derinlik ve birlik niteliği hemen ayrımsanabilir ve sahtekârlıktan çok uzaktır. Hiçbir düzeydeki teknik gelişme ve kurnazlık, betimleyici sanat ya da drama alanında olduğu gibi, söz konusu yapıtın özündeki yoksulluğu kapatamaz.

İyi kurulmuş bir problem oyunu ya da esprili bir güldürü yazmak bu yüzden çok daha yorucu olabilir, ya da daha üst düzeyde ustalık ve zekâ

gerektirebilir. Öte yandan, insanlık durumunun genel bir şiirsel imgesini yaratmak alışılandan değişik bir duygu derinliği ve yoğunluğu ve çok daha üstün bir gerçek yaratıcı görü –kısaca, esin– gerektirir. Sanatsal başarı sıralamasını yalnızca yapıtın oluşma sürecindeki zorluğa ve çabaya bağlamak yaygın ancak bayağı bir yanıltmacadır. Böyle bir değer ölçüsündeki konum açısından tartışma yapmak daha başından anlamsız olmasa, böyle bir ölçü yapıtın kendisinin, ister yıllar süren sabırlı bir çalışmanın ister bir anlık esinin ürünü olsun, niteliğine, evrensel geçerliliğine, içgörüsüne ve görüsünün derinliğine bağlanabilirdi.

Absürd tiyatrodaki başarının ölçütü yalnızca yaratıcılığın niteliği, uyandırılan şiirsel imgelerin karmaşıklığı ve bunların birleştirilip, sürdürüldüğü beceri değil, daha da önemlisi, bu imgelerin taşıdığı görünün *gerçekliği* ve *doğruluğudur*. Bütün yaratıcılık özgürlüğüne ve kendiliğindenliğine karşın, Absürd tiyatro, bir varolma deneyimini iletmeyle ilgilidir ve bunu yaparken de insan durumunun gerçeğini gözler önüne sererek boyun eğmez biçimde dürüst ve korkusuz olmaya çalışmaktadır.

"Gerçekçi" tiyatroyla, Absürd tiyatro arasındaki anlaşmazlığı buradan yola çıkarak çözebiliriz. Kenneth Tynan, Ionesco ile tartışmasında haklı olarak bir sanatçının ilettiği şeyin *doğru olmasını* beklediğini söylemiştir. Ancak Ionesco, ilgilendiği şeyin *kendi kişisel görüsünü* iletmek olduğunu öne sürerek, hiçbir biçimde Tynan'ın savıyla çelişmemiştir. Ionesco ayrıca doğruyu söylemeye çalışır – insan durumuyla ilgili kendi sezgisi konusundaki doğruyu. Bir psikolojik içsel gerçeğin gerçekçi bir incelenişi dışsal bir nesnel gerçekliğin araştırılmasından hiç de daha az gerçek değildir. Aslında, görünün gerçeği daha doğrudandır ve deneyimin özüne nesnel bir gerçeğin herhangi bir betimlemesinden daha yakındır. Van Gogh'un bir ayçiçeği tablosu bir botanik kitabındaki ayçiçeği resminden daha mı az nesnel doğruluk taşır? Bazı açılardan, belki, ancak diğer açılardan kesinlikle hayır. Ve Van Gogh'un resmindeki yaprakların sayısı yanlış olsa bile, herhangi bir bilimsel çizimden daha üstün bir doğruluk ve gerçeklik düzeyine sahip olacaktır.

Görü ve algı gerçekleri, niceliksel olarak doğrulanabilen dış gerçekler kadar gerçektir. Nesnel gerçekçilik tiyatrosu olduğunu öne sürenle öznel gerçeklik tiyatrosu arasında gerçek bir çelişki yoktur. İkisi de eşit ölçüde gerçekçidir – ancak uçsuz bucaksız karmaşıklığı içinde gerçeğin değişik yönleriyle ilgilenirler.

Bu ayrıca ideolojik, politik eğilimli tiyatro ile apolitik, anti-ideolojik görünen tiyatro arasındaki çatışmayı da ortadan kaldırır. Diyelim ki, ölüm cezası gibi önemli bir konusu olan bir *tezli-oyun* (pièce à thèse),

durumu gözler önüne sermek için bir dizi tartışma ve koşulu sunmaya çalışacak. Eğer sunulan koşullar *doğruysa*, oyun inandırıcı olacaktır. Eğer önyargılı ise başarısız sayılacaktır. Ama oyunun doğruluğunun anlaşılması, kesinlikle içindeki kişiliklerin deneyiminin doğruluğunu iletme becerisinde yatmalıdır. Doğruluğunun ve gerçekçiliğinin denenmesi sonunda burada onun *iç gerçeğiyle* karşılaşacaktır. Oyunun istatistiği ve betimleyici ayrıntıları ne kadar doğru olursa olsun, dramatik doğruluğu yazarın, kurbanın ölüm korkusunu, sıkıntısındaki insan gerçeğini aktarma yetisine bağlı olacaktır. Ve burada da, doğruluğun sınanması, yazarın yaratıcı yetisinde, şiirsel imgeleminde yatacaktır. Bu kesinlikle, toplumsal gerçeklerle ilgilenmeyen bir tiyatronun tümüyle öznel yaratılarının doğruluğuna karar verdirecek ölçüttür.

Çelişki gerçekçi ve gerçekçi olmayan, nesnel ve öznel tiyatro arasında değil, yalnızca bir yanda şiirsel görü, şiirsel doğruluk ve düşsel gerçek, öte yanda ise çorak, mekanik, cansız, şiirsel olarak doğru olmayan yazı arasındadır. Brecht gibi büyük bir şair tarafından yazılan bir *tezli-oyun*, Ionesco'nun *Sandalyeler*'i gibi özel karabasanların bir araştırması kadar doğrudur. Ve paradoksal olarak Brecht'in, içinde şairin doğrusunun savdan daha güçlü olduğunun ortaya çıktığı bir oyunu, Ionesco'nun, kibar topluma ve burjuvaların konuşmalarına saldırdığı bu oyunundan *politik* olarak daha az etkin olabilir.

İnsanlık durumunun en önemli noktalarıyla, entelektüel anlayış açısından değil, yaşayan bir deneyim yoluyla doğaüstü bir gerçeği iletmek açısından ilgilenmeye çalışarak, Absürd tiyatro dinsel alana dokunur. Bir şeyin kavramsal alanda söz konusu olduğunu *bilmekle*, onu canlı bir gerçek olarak *deneyimlemek* arasında büyük fark vardır. Yalnızca evrensel bilgi ya da töresel kurallar biçiminde öğretilen bilgiyi taşımayıp, bu öğretinin özünü ritüelin yaşayan, yinelenen şiirsel imgeleminde iletmeleri bütün büyük dinlerin özelliğidir. Dinin çöküşünün uygarlığımızda derinden duyulan eksiklik olarak bıraktığı şey, bütün insanlarda derin bir içsel gereksinime karşılık veren ikinci alanın yitimidir. Bilimsel yöntemdeki tutarlı bir felsefeye en azından bir yakınlık taşırız, ancak onu yaşayan bir gerçek, insanların yaşamlarının denenmiş bir odağı yapacak aracımız yoktur. Bu yüzden tiyatro –insanların şiirsel ve sanatsal içgörüleri yaşamak için toplandıkları yer– birçok yönden yedek bir kilisenin işlevini üstlenir. Öğretilerini, izleyenleri için yaşayan, denenmiş bir gerçek yapma gereksinimin çok iyi ayrımında olan totaliter rejimlerin tiyatroya bu kadar çok önem vermesi de bu yüzdendir.

Absürd tiyatro, ilk bakışta paradoksal görünse de, bilimsel yaklaşımın

ardındaki doğaüstü deneyimi iletmek, aynı zamanda da bu deneyimin temsil ettiği dünyanın kısmi görüntüsünü netleştirerek ve dünyanın ve dünyanın gizeminin daha geniş bir görüntüsüyle birleştirerek bu deneyimi tamamlamak için bir çaba olarak görülebilir.

Absürd tiyatro dünyayı anlamsız ve birleştirici bir ilkeden yoksun görüyorsa, bunu yalnızca, insan düşüncesinin evrenin bütünlüğünü, tam, birleşik, tutarlı bir sisteme *indirgeyebileceği* düşüncesinden yola çıkan şu felsefecilerin bakışıyla yapar. Yalnızca, neden yaratıldığını, insanın hangi işi yapmakla görevlendirildiğini, iyi ve kötü davranışların ne olduğunu bilmenin olanaksız olduğu bir dünyada yaşamaya katlanamayanların açısından bakıldığında, kesin belirlenmiş bütün bu betimlemeleri taşımayan bir evrenin resmi, duygu ve akıldan yoksun ve trajik ölçüde absürd görünür. Ancak çağdaş bilimsel yaklaşım, dünyanın tüm görüngü, amaç ve törel yasalarından sorumlu olacak tümüyle tutarlı ve basitleştirilmiş bir açıklamayı yadsır. Gerçeğin sınırlı alanlarının deneme-yanılma yoluyla –varsayımların oluşturulup denenmesi ve atılmasıyla– yavaş, özenli bir araştırmasında yoğunlaşarak bilimsel yaklaşım, büyük bilgi ve deneyim parçalarının uzun bir süre – belki de hep, bizim alanımız dışında kalacağı; önemli amaçların hiçbir zaman bilinemediği ve bilinemeyeceği; ve böylece eski doğaüstü sistemlerin, söylencesel, dinsel ya da felsefi olsun, açıklamaya çalıştığı birçok şeyin sonsuza dek açıklanamaz kalması gerektiğinin ayrımsanışını yaşamak zorunda kalacağımız görüşünü sevinçle karşılar. Bu bakış açısıyla, dünyanın ve insanın oradaki yerinin tam açıklamasını getiren ya da getirdiğini öne süren düşünce sistemlerine tutunmak çocuksu ve olgunlaşmamış, gerçekten, yanılsamaya ve kendini kandırmaya bir uçuş olarak görünüyor olmalıdır.

Absürd tiyatro insanın girilemez karanlıklarla çevrili olduğunun, gerçek doğasını ve amacını hiç bilemeyeceğinin ve hiç kimsenin ona hazır davranış kuralları sağlamayacağının ayrımsanmasından ortaya çıkan endişe ve umarsızlığı anlatır. Camus'nün *Sisyphos Söyleni*'nde dediği gibi:

> Yaşama anlam verecek bir tanrının varoluşunun kesinliği, insanın o olmasaydı cezalandırılmadan kötülük yapabileceği bilgisinden çok daha çekicidir. İkisi arasında bir seçim yapmak zor olmazdı. Ancak seçenek yoktur ve burukluk burada başlar.[1]

Ancak endişe ve umarsızlığa ve kusursuzca açığa çıkarılmış seçeneklerin yokluğuna karşı çıkarak, endişe ve umarsızlık yenilebilir. Kolay çözümle-

1) *Le Mythe de Sisyphe*, s. 94.

rin parçalanmasında ve kutsallaştırılmış yanılsamaların gözden yok olmasında duyulan yitme duygusu, ancak akıl hâlâ söz konusu yanılsamalara tutunmayı sürdürdükçe acı verir. Bunlardan bir kez vazgeçilince, kendimizi yeni duruma alıştırmak ve gerçekle yüz yüze gelmek zorunda kalırız. Acı çektiğimiz yanılsamalar gerçekle uğraşmamızı güçleştirdiklerinden, onların yitimi sonuçta rahatlatıcı olacaktır. Beckett'in alıntı yapmayı sevdiği Demokritos'un sözleriyle, "Hiçbir şey Hiç'ten daha gerçek değildir."

İnsanlık durumunun sınırlarıyla karşılaşmak, yalnızca bilimsel yaklaşımın felsefi temeliyle uğraşmaya denk değildir, ayrıca yoğun bir mistik deneyimdir. Hıristiyan mistik deneyiminin olduğu kadar Doğunun da içeriğini oluşturan, kesinlikle evrenin temelindeki bu dokunulmazlık, boşluk ve hiçlik deneyimidir. Lao-tzu, "Cennet ve Yeryüzü adı olmayandan çıktı, adı olan yalnızca, her biri kendisine benzeyen on bin yaratığın annesidir"[1] derken, Aziz John da ruhun sezgisinden söz etmektedir, "onun Tanrı'yı hiç anlamadığı"ndan.[2] Meister Eckhart aynı deneyimi, "Tanrı yoksul, çıplak ve boştur, sanki değilmiş gibi; sahip değildir, dilemez, istemez, çalışmaz, kazanmaz... Tanrı sanki tanrı değilmiş gibi bomboştur"[3] sözcükleriyle anlatır. Bir başka deyişle, büyük mistikler insanın evreninin anlamını kavramadaki yetersizliğiyle uğraşarak, Tanrı'nın tümüyle her şeyin ötesinde oluşunun, onun duyularımızla anlayabildiğimiz her şeyden başkalığının ayrımına vararak, bir sevinç ve özgürlük duygusu yaşamışlardır. Bu sevinç ayrıca dilin ve akılcı düşünce mantığının, gerçeğin asıl doğasının hakkını veremeyeceğinin ayrımsanmasından da ortaya çıkar. Zen Budizm gibi son derece mistik bir felsefenin kendini kavramsal düşüncenin yadsınmasına dayandırması da bu yüzdendir:

> The denying of reality is the asserting of it,
> And the asserting of emptiness is the denying of it.[4]
>
> Gerçeği yadsımak onu öne sürmektir,
> Ve boşluğu öne sürmek onu yadsımaktır.

Batı ülkelerinde Zen'e karşı ilginin son zamanlardaki artışı Absürd tiyatronun başarısını açıklayan aynı eğilimlerin bir göstergesidir – asıl gerçek-

1) Lao-tzu, Aldoux Huxley'den alıntı, *The Perennial Philosophy* (Londra: Chatto&Windus, 1946), s. 33.

2) St John of the Cross, Huxley'den alıntı, a.g.y.

3) Meister Eckhart, Huxley'den alıntı, a.g.y.

4) Seng-t'san, "On Believing in mind", Suzuki'den alıntı, *Manual of Zen Buddhism* (Londra: Rider, 1950), s. 77

lere duyulan bir ilgi ve bunlara yalnızca kavramsal düşünceyle yaklaşılamayacağının ayrımsanması. Ionesco'nun Zen Budistlerin yöntemi ile Absürd tiyatro arasındaki koşutluğa dikkat çektiği bilinir[1] ve gerçekten de, Zen ustalarının öğretme yöntemleri, aydınlanmanın doğası konusunda sorulara yanıt verirken tekme ve yumrukları kullanmaları ve saçma sorunları ortaya koyuşları, Absürd tiyatronun bazı özelliklerine çok yakından benzer.

Bu açıdan bakıldığında dilin ve mantığın tahttan indirilişi, düzgün sözdizimi ve kavramsal düşüncenin çözümleyici araçlarıyla anlatılamayacak kadar karmaşık, aynı zamanda da çok iç içe geçmiş, tek parça olamayacak kadar fazla olan gerçeğin temeline mistik bir yaklaşımın parçasını oluşturur. Mistikler şiirsel imgelere sığınırken, Absürd tiyatronun yaptığı da aynı şeydir. Ancak eğer Absürd tiyatro mistisizmin yöntem ve imgelemiyle benzerlik gösteriyorsa, aynı anda nasıl, bilimsel yaklaşımın karakteristiği olan kuşkuculuğu, mutlağa bir açıklama getirmedeki yetersizliği anlattığı kabul edilebilir?

Bunun yanıtı, insanın tek bir değer sistemindeki bütün gerçeği anlama yetisindeki sınırların ayrımsanması ile, bütün akılcı anlayışın ötesinde olan ve bir kez yaşanınca usa dinginlik kazandıran ve insanın durumuyla karşılaşacak gücü veren gizemli ve dokunulmaz tek-olanı ayrımsanması arasında bir çelişki olmamasıdır. Aslında bunlar bir madalyonun iki yüzüdür – asıl gerçeğin mutlak başkalığının ve dokunulmazlığının mistik deneyimi, insanın, onu dünyayı deneme yanılma yoluyla yavaş yavaş araştırmaya indirgeyen duyu ve zekâsının sınırının akılcı ayrımsanışının dinsel, şiirsel karşıtıdır. Bu yaklaşımların ikisi de, asıl amacın ve günlük yaşamın bütün sorularına yanıt getirdiğini öne süren düşünce, din ve ideoloji (örneğin, Marksizm) sistemleriyle temel bir çelişki içindedir.

Şiirsel imgelerle düşünmenin, kavramsal düşünceyle yan yana geçerliliğinin ayrımsanması ve her bir yöntemin işlev ve olasılıklarının açık biçimde tanınmasında direnme akıldışılığa varmaz; tam tersine, gerçekten akılcı bir tutuma yol açar.

Sonuç olarak, Absürd tiyatro gibi bir görüngü umarsızlığı ya da karanlık akıldışı güçlere bir dönüşü yansıtmaz, çağdaş insanın yaşadığı dünyayı anlama çabasını yansıtır. Onun insanlık durumuyla, gerçekte olduğu biçimiyle karşılaşması, sürekli uyumsuzluk ve düş kırıklığı yaratması kaçınılmaz olan yanılsamalardan kurtulması için uğraşır. Dünyamızda insanı, uyuşturarak önemsizleştirip –kitle eğlenceleri, sığ özdeksel

1) Ionesco, Towarnicki'den alıntı, *Spectacles*, Paris, no. 2, Temmuz 1958.

doyum, gerçeğin yarım yamalak açıklamaları ve ucuz ideolojiler yoluyla - inanç ve törel kesinlikleri yitirmeye götüren inanılmaz baskılar vardır. Yolun sonunda Huxley'nin duygusuz, esrik robotlarının *Brave New World*'ü (*Cesur Yeni Dünya*) yatar. Bugün ölüm ve yaşlılık gitgide daha fazla dolambaçlı laflar ve çocuksu konuşmaların ardına saklanmaktadır. Yaşam mekanikleşmiş bayağılığın kitlesel tüketimiyle boğulma tehdidi altındayken, insanı durumunun gerçeğiyle yüz yüze getirme gereği her zamankinden büyüktür. Çünkü insanın onuru, bütün anlamsızlığıyla gerçeğin karşısına çıkabilme, onu özgürce kabul edebilme –korkmadan, yanılsamalara kapılmadan– ve ona gülebilme becerisinde yatar.

Absürd oyun yazarlarının, farklı bireysel, alçakgönüllü ve idealist biçimlerde kendilerini adadıkları davadır bu.

9
Absürd Sonrası

Bu kitapta incelenen önemli oyun yazarları tiyatro sahnesine 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında çıkmıştı; 1950'lerin sonu ve 1960'ların başına gelindiğinde ünlenmiş, başarı kazanmış ve daha genç oyun yazarları üzerinde önemli bir etki yaratmışlardı.

1960'ların ortasında durum değişmek zorunda kalacaktı. Absürd tiyatro kendini tüketmiş, dünün modası mı olmuştu?

Buna bir moda diyebileceğimizden, bu kesinlikle böyledir. Ve hiç kuşku yok her yeni yaklaşım izleyiciler, eleştirmenler ve yazarlar arasında bir moda yaratır. Yapımcı ve yayıncılara ulaşan yazılar çok açık biçimde yaygın modayı gösterir. Bunda ayıplanacak bir şey yoktur: Giyimde olduğu kadar sanattaki moda akımı da, temel davranışlardaki değişimlerin aşamaları yoluyla yayıldığı toplum mekanizmalarından biridir. Bazı bakış açılarından, her sanatsal akım ya da biçem şu ya da bu zamanda moda olmuştur. Bundan fazla bir şey olmayanlar, hiç iz bırakmadan yok olmuşlardır. Ancak gerçek bir içerik taşımış, insan algılamasının genişletilmesine katkıda bulunmuş, insan söyleminin yeni biçimlerini yaratmış,

yeni deneyim alanları açmışlarsa, gelişmedeki ana çizginin içinde yer almaları kaçınılmaz olmuştur.

Ve moda olmasının dışında, dramatik söylemin kalıcı dağarcığına gerçek bir katkı *sağlayan* Absürd tiyatronun başına gelen de budur.

Yeni sahne araçlarına, dile, kişiliklere, oyunların izlek ve yapısına getirilen yeni yaklaşımlar tiyatronun süregelen canlılığı için gereklidir. Şaşkınlık, şok, anlayamamanın sıkıntısı sahne donanımının en güçlü silahları arasındadır. Ancak bu araçlar ne kadar inanılmaz ve şaşırtıcı olurlarsa, kendilerini de o kadar hızla tüketirler. *Godot'yu Beklerken*'in ikinci gösterimindeki izleyiciler, ilk gecedeki izleyicilerinin yaşadığı şaşkınlığı yaşamadılar, çünkü çoğu oyundan söz edildiğini duymuş ya da gazetelerde onunla ilgili haberleri okumuştu (Tiyatronun başlangıcından bu yana, ilk gecelerin özel görülmelerinin nedeni bu olsa gerek). Bu yüzden Absürd oyun yazarlarının araç ve buluşlarının artık şaşırtıcı ve şok edici olmaması çok doğaldır. Gerçekten de, yaygın olarak tiyatro yazınının dağarcığına girmişlerdir. John Osborne gibi oldukça değişik bir geleneğin yazarı *Inadmissable Evidence* (*Kabul Edilemez Kanıt*, 1964) gibi bir oyunu bir düşler dizisiyle başlatabiliyor ve izleyiciler de böyle bir araca hiç şaşırmıyorsa, bu Absürd oyun yazarlarının buluşlarının dramatik tekniğin ana çizgisiyle bütünleşme ölçüsünü gösterir. 1960'ların ortasındaki oyun yazarları Absürd oyun yazarlarının geliştirdiği dramatik dağarcığı kullanmak durumunda kaldılar, aynı dönemdeki izleyiciler daha önceleri Brecht'in epik tiyatrosunun, aynı biçimde şaşırtıcı ve alışılmadık olan dramatik dağarcığına yanıt vermeyi öğrenmiş olduklarından, bu dağarcığı anlamayı ve benimsemeyi öğrenmişlerdi.

Sahneyi, toplumsal araştırma ve deneyim için bir platform haline getirmeye kararlı olan Brecht tiyatrosu, dünyamızın *dış* gerçeğini, belki de doğalcı-sonrası tiyatronun fotoğrafik görüntülerinin yapabileceğinden çok daha etkin biçimde sunmak için geçerli bir yeni dağarcık geliştirmişti; öte yandan Absürdler, sahneye *içsel psikolojik* gerçeği, usun içresmini aktarabilecek bir sahne geleneği ve bir dağarcık geliştirmişlerdi. Bunları yaşayanlar için, düşler, hayaller, fanteziler, karabasan ve sanrılar yaşamları için, herhangi bir dış gerçek kadar önemli, ürkütücü ve kararlı gerçeklerdir. Ve diğer insanların düş ve fantezilerinin işleyişini kavramak, duygusal açıdan, yaşamlarının dış koşullarını kavramak kadar doyurucu ve kathartik olabilir.

Brecht ve Absürd-sonrası çağın oyun yazarlarının (post-Brecht ve post-Absürd), bu durumda ellerinde, dramatik tekniğin eşsiz biçimde zenginleştirilmiş bir dağarcığı vardır. Bu araçları, ayrı ayrı ve kendilerine

geçmişin diğer dramatik geleneklerinden kalanlarla birlikte özgürce kullanabilirler.

Absürd tiyatro böylece, bitmek ya da tüketilmek bir tarafa, bu kitapta göstermeye çalıştığım gibi, hiçbir zaman içinde eksik olmadığı ve zamanı gelince, belli bir anda bu özel biçimde ortaya çıktığı geleneğin ana çizgisinde kullanılmaktadır.

Absürdün bilinen ustalarından Beckett, Ionesco ve Pinter hâlâ etkindirler ve yeni söylem ve içerik alanlarını araştırmaktadırlar. Genet suskunlaşmış, Adamov ölmüştür.* Ve 1950'lerden sonra ortaya çıkan genç kuşak oyun yazarlarının tümüyle aynı sınıflandırmaya gireceğini öne sürmek güç olsa da, hiçbirinin tamamıyla Absürdün etkisinden uzak olduğu söylenemez; hiçbirinin Brecht'in kuram ya da uygulamasının etkisinde kalmadığı söylenemeyeceği gibi. Peter Weiss'ın *Marat/Sade* (1964) gibi bir oyununda, açıkça Brecht'ten kaynaklanan ve hatta onun ötesine bile geçen, bir sürü ince yabancılaştırma-etkisi vardır: Örneğin, içinde romantik bir aşkın, soğuk suyla yatıştırılması gereken bir seks manyağı tarafından canlandırıldığı sahneleri olan tarihi bir oyunun, bir akıl hastanesinin sakinleri tarafından oynanır gibi gösterilmesi Brechtçi yabancılaştırmanın uç bir örneğidir. Ancak, oyunun delilerin düşlerini ve temel özelliklerini insanlık durumunun bir metaforu olarak kullanması Beckett, Ionesco ve Genet'ye çok şey borçlu olduğunu gösterir. Biçeminin, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosundan türemiş olduğu söylenmektedir ve bu kesinlikle doğrudur. Ancak Artaud, Absürd tiyatronun önemli esin kaynaklarından biriydi. Dahası, *Marat/Sade*'ın ana konusu Brecht'in ve Absürdlerin dünya görüşü arasındaki bir tartışmayla ilgilidir. Marat, toplumsal devrimci şiddetin, yılgı yoluyla bile olsa, adil bir toplum yaratarak insanı iyileştirmede kullanılması gerektiğine inanır; öte yandan, en acımasız işkence düşlerinin yazarı Sade ise, kendi iç dünyasını çok derinden inceleyerek, insan, ancak kendi acımasızlığıyla bireysel bir temelde yüz yüze geldiğinde ve böylece doğasının bozulmasını kavradığında, şiddet karşıtı ve adil bir dünya kurulabileceği sonucuna varmıştır; bu içgörü yöntemi, Brecht'ten çok Ionesco'nun yöntemidir.

John Arden gibi önemli bir oyun yazarının çalışmaları da, Absürd tiyatrodan türeyen düşlem ve içgörü unsurlarıyla bağlantılı Brechtvari davranış ve etkinin izlerini taşır. *Workhouse Donkey*'de (1963) kentin günah keçisi olan politikacının kovuluş töreninde Genet benzeri bir tat

* Martin Esslin'in bu satırda "Absürdün bilinen yazarlarından" Beckett, Ionesco ve Genet'nin hayatta olduklarına dair söyledikleri artık geçersizdir. Üç yazar da ölmüştür. Yalnızca Pinter'la ilgili bilgi hâlâ geçerliliğini korumaktadır (e.n.).

vardır, *Armstrong's Last Goodnight*'ta, Armstrong'un cesedinin sallandığı ağaç, Beckettvari bir imgenin çıplak yalınlığını taşır ve *The Bagman*'de (1970) yazarın kendi sıkıntısının düşsel sağaltımı Ionesco'nun yapıtlarıyla birçok ilginç benzerlik gösterir.

Epik ve absürdçü unsurların benzer bir kaynaşması bir başka önemli İngiliz Post-Absürd yazarının, Edward Bond'un yapıtlarının da özelliğidir. *Lear*'i (1971) Brechtvari bir kinayenin epik akışını taşır, ancak Lear'in deliliğinin, düşüncelerinin ona eşlik eden ölü bir çocuk görüntüsünde özdekleşmesi yoluyla sağaltımı absürdçü bir yaklaşımın bütün işaretlerini taşır.

Tom Stoppard'ın oyunları da, yaklaşımlarının ve geleneklerinin –İngiliz yüksek güldürüsü– belirgin farklılık göstermesine karşın Absürd tiyatronun etkisini taşırlar. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (*Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, 1966) *Godot'yu Beklerken*'in yapısal unsurlarını kullanırken, *Jumpers* (1972) insanın varoluşundaki iyi ve kötü sorununun kusursuz ve saçmacı araştırmasını, *Godot'yu Beklerken*'den alınan ünlü dizelerin doğrudan kullanımıyla sonuçlandırır: "Mezarın başında, mezarcı silindir şapkasını çıkarır ve en güzel matemciyi hamile bırakır." Ve oyun kişisi ve kuşkusuz oyunun da yazarı olan Archie ekler: "Wham, bam, sağol Sam." Oyunun Samuel Beckett'e olan borcu bundan daha iyi vurgulanamazdı.

Birleşik Devletler'de Absürd tiyatronun yayılan etkisi, genç kuşağın en önde gelen iki temsilcisinin adını verecek olursak, Israel Horovitz ve Sam Sheppard gibi iyi oyun yazarlarının yapıtlarında çok belirgindir.

Fransa'da Romain Weingarten ve Roland Dubillard –Fransız dramasının gelişmesinde göreceli bir durgunluğu gösteren bir dönemde göze çarpan iki oyun yazarı– geleneği sürdürmektedirler, bu arada Almanca konuşulan dünyada Avusturya avant-garde'ının da Beckett, Ionesco ve Genet'nin deney ve buluşlarından türediği görülebilir. *Kaspar* (1968) adlı oyunuyla, Orta Avrupa'nın zamanımız dramasına en önemli katkılarından biri olan Peter Handke, Absürdlerin başlattığı dil eleştirisinin en aşırı savunucularından biridir; Wolfgang Bauer, *Magic Afternoon* (1968) ve *Change* (1969) gibi oyunlarda, *Godot'yu Beklerken*'deki temel durumu, varoluşun sıkıntısının grotesk biçimde satirikleştirilmiş doğalcı alanına taşır; Thomas Bernhard'ın oyunları ise sakatlık, ölüm ve hastalığı ele almalarıyla açıkça Beckett'den türerler.

Absürd tiyatronun belli yönleri, böylece kendilerini geleneğin ana eğilimiyle doğal ve pürüzsüz biçimde kaynaştırdıysa, diğerleri de geleneğin yıkılıp, yeni ve henüz duyulmamış biçimlerin onun yerini alması

yönünde eğilim gösteren olumsuz ve engelleyici akımlara katkıda bulunmuştur. Absürd tiyatrodaki geleneksel izlek ve karakter kavramlarının yadsınması, diyaloğun ve dilin değersizleştirilmesi kuşkusuz, çok daha kökten olumsuzlamaların oluşturulmasında, Happening'in olduğu gibi tiyatronun da ötesindeki bir sanatın böyle yenilikçi kavramlarının yaratılmasında kendi rollerini oynamışlardır. Bu çabaların geçerliliğine, yeni bir sanat biçiminin kaynağı olma olasılıklarına karar vermek için henüz erkendir. Ancak bunları, yalnızca ilk denemelerden bazılarını –kesinlikle hepsi değil– çocuksu ve amatördü diye reddetmek aptallık olurdu.

Bir gerileme ya da budalaca bir heves belirtisi olmanın çok ötesinde, zamanımızda yenilik, yeni yöntem ve teknik arayışı, yeni söylem biçimleriyle denemeler yapma, bence, tiyatronun canlılığının, yeni teknolojilerin etkisi altında kendini hızla değiştiren bir dünyanın sınırsız fırsatlarının ayrımında oluşunun belirtisidir. Bu koşullar altında umursamadan geçmiş geleneklere ve standartlara geri dönen bir sanat yaşayamaz – sanatların en toplumsalı olan ve toplumsal değişmelere en doğrudan tepkiyi gösteren tiyatro ise hiç canlı kalamaz. Absürd tiyatro bu tür güdülerin söylemi, çağımızın kültürel ve toplumsal değişimlerine bir tepkiydi. Bir başka katı geleneğe sıkı sıkıya bağlanmaması, arkasındaki itici gücün kendini çokyüzlü bir avant-garde'ın çeşitli çabalarında göstermeyi sürdürmesi bu yüzdendir.

Kaynakça

I. ABSÜRD YAZARLAR

ADAMOV, ARTHUR

OYUNLARI

Théâtre, 4 cilt, Paris: Gallimard, cilt I, 1953, cilt II, 1955, cilt III, 1966, cilt IV, 1968.

Cilt I'in içindekiler: *La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous Contre Tous.* (*Le Professeur Taranne*, çev. A. Bermel, *Four Modern French Comedies* içinde, New York: Capricorn Press, 1960; Peter Meyer, *Absurd Drama* içinde, Harmondsworth: Penguin Books, 1965)

Cilt II'nin içindekiler: *Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong.* (*Le Ping-Pong* çev. Richard Howard, New York: Grove Press, 1959)

Cilt III'ün içindekiler: *Paolo Paoli, La Politique des Restes, Sainte Europe*

Cilt IV'ün içindekiler: *M. le Modéré, Le Printemps '71*

Ayrı ayrı yayımlanmış oyunlar

La Parodie, L'Invasion, précédées d'une lettre d'André Gide, et de témoignages de René Char, Jacques Prévert, Henri Thomas, Jacques Lemarchand, Jean Vilar, Roger Blin, Paris: Charlot, 1950

Paolo Paoli, Paris: Gallimard 1957 (İng. çev. Geoffrey Brereton, Londra: Calder, 1959)

Les Ames Mortes, d'après le poème de Nicolas Gogol, Paris: Gallimard, 1960

Comme Nous Avons Eté, Paris: *Nouvelle Revue Française*, Mart 1953 (çev. Richard Howard, *As We Were*, New York: *Evergreen Review*, I, 4, 1957)

Théâtre de Société. Scènes d'Actualité, Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1958, içindekiler, Adamov'un üç küçük skeçi: *Intimité, Je ne Suis pas Français, La Complainte du Ridicule.*

En Fiacre (*Fayton*, radyo oyunu), yayımlanmamış, 1959

Le Printemps '71, Paris: Gallimard,1961

Si l'Eté Revenait, Paris: Gallimard, 1970

DİĞER YAZILARI

L'Aveu, Paris: Sagittaire, 1946 (bu otobiyografik itirafın bir bölümü, çev. Richard Howard, "The endless humiliation", New York: *Evergreen Review*, II, 8, 1959)

"*Assignation*", Paris: *L'Heure Nouvelle*, no. II, 1945

"*Le Refus*", Paris: *L'Heure Nouvelle*, no. II, 1946

Auguste Strindberg, Dramaturge, Paris: L'Arche, 1955

"*Théâtre, argent et politique*", Paris: *Théâtre Populaire*, no.17, 1956

"*Parce que je l'ai beaucoup aimé...*" (Artaud üstüne), Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud–J.-L. Barrault*, no. 22-3, Mayıs 1958.

Anthologie de la Commune (Yay. haz. Adamov), Paris: Editions Sociales, 1959

Ici et Maintenant (seçme denemeler), Paris: Gallimard, 1964

L'Homme et l'Enfant (günce), Paris: Gallimard, 1968

Je... Ils (*L'Aveu*'nun yeni baskısı ve yeni anıları), Paris: Gallimard, 1969

ADAMOV'UN ÇEVİRİLERİ

RILKE, *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort*, Algiers: 1941

BÜCHNER, *Théâtre Complet*, çev. Adamov ve Marthe Robert

DOSTOEVSKY, *Crime et Châtiment*

JUNG, *Le Moi et l'Inconscient*, Paris: 1938

GOGOL, *Les Ames Mortes*, Lausanne: La Guilde du Livre

CHEKHOV, *L'Esprit des Bois*, Paris: Gallimard ("Le Manteau d'Arlequin" dizisi içinde)

CHEKHOV, *Théâtre*, Paris: Club Français du Livre

STRINDBERG, *Le Pélican*, Paris: *Théâtre Populaire*, no.17, 1956

STRINDBERG, *Père*, Paris: L'Arche, 1958

KLEIST, *La Cruche Cassée*, Paris: *Théâtre Populaire*, no. 6, 1954

GORKI, *Théâtre*, Paris: L'Arche

ADAMOV ÜZERİNE

GAUDY, RENÉ, *Arthur Adamov*, Paris: Stock, 1971

LYNES, CARLOS, JR, "Adamov or '*le sens littéral*' in the theatre", *Yale French Studies*, no.14, Kış 1954-5

REGNAUT, MAURICE, "*Arthur Adamov et le sens du fétichisme*", Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault*, no. 22-3, Mayıs 1958

ALBEE, EDWARD

The Zoo Story (1958), New York: *Evergreen Review*, no. 12, Mart-Nisan 1960; *Absurd Drama* içinde de, Harmondsworth: Penguin Books, 1965

The American Dream, A play, New York: Coward-McCann, 1961; Londra: Cape, 1962; *New American Drama* içinde de, Harmondsworth: Penguin Books, 1966

The Zoo Story, The Sandbox, The Death of Bessie Smith, bir cilt içinde yayımlandı, New York: Coward-McCann, 1960

Who's Afraid of Virginia Woolf? A play, New York: Atheneum, 1963; Londra: Cape, 1964; Harmondsworth: Penguin Books, 1965

Tiny Alice, Londra: Cape, 1966

A Delicate Balance, Londra: Cape, 1968

Box and Quotations from Chairman Mao Tse-tung, New York: Atheneum, 1969

All Over, New York, Atheneum, 1971

Seascape, Londra: Cape, 1976

ALBEE ÜZERİNE

BIGSBY, C.W.E., *Albee*, Edinburgh: Oliver&Boyd. 1969

COHN, RUBY, *Edward Albee*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969

KERJEAN, LILIANE, *Albee*, Paris: Seghers, 1971

KERJEAN, LILIANE, *Le Théâtre d'Edward Albee*, Paris: Klincksieck, 1978

ARRABAL, FERNANDO

Théâtre, Paris: Christian Bourgois, 12 cilt.

Cilt I'in içindekiler: *Oraison, Les Deux Bourreaux, Fando et Lis Le Cimetière des Voitures*

Cilt II'nin içindekiler: *Guernica, Le Labyrinthe, Le Tricycle, Pique-nique en Campagne, La Bicyclette du Condamné*

Cilt III'ün içindekiler: *Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un Noir Assassiné*

Cilt IV'ün içindekiler: *Le Couronnement, Concert dans un Œuf*

Cilt V'in (Théâtre Panique) içindekiler: *Théâtre Panique, L'Arthitecte et L'Empereur d'Assyrie*

Cilt VI'nın içindekiler: *Le Jardin des Délices, Bestialité Érotique, Une Tortue Nommée Dostoievski*

Cilt VII'nin (Théâtre de guerilla) içindekiler: *Et Ils Passèrent des Menottes aux Fleurs, L'Aurore Rouge et Noire*

Cilt VIII'in (Deux opéras paniques) içindekiler: *Ars Amandi, Dieu Tenté par les Mathématiques*

Cilt IX'un içindekiler: *Le Ciel et la Merde, La Grande Revue du XXe Siècle*

Cilt X'un içindekiler: *Bella Ciao, La Guerre de Mille Ans*

Cilt XI'in içindekiler: *La Tour de Babel, La Marche Royale, Une Orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en Images*

Cilt XII'nin içindekiler: *Vole-moi un Petit Millard, Le Pastaga des Loups en Ouverture Orang-Outan, Punk et Punk et Colégram*

Tiyatro seçkilerinde yer almayan oyunlar: *Sur le Fil, Jeunes Barbares d'Aujourd'hui*

ARRABAL ÜZERİNE

GILLE, BERNARD, *Fernando Arrabal*, Paris: Seghers, 1970

MORRISSETT, ANN, "Dialogue with Arrabal", New York: *Evergreen Review*, no. 15, Kasım-Aralık 1960

SCHIFRES, ALAIN, *Entretiens avec Arrabal*, Paris: Pierre Belfond, 1969

SERREAU, GENEVIÈVE, "Un nouveau style comique: Arrabal", Paris: *Les Lettres Nouvelles*, no. 65, Kasım 1958 (çev. New York: *Evergreen Review*, no.15, Kasım-Aralık 1960)

BECKETT, SAMUEL

OYUNLARI

En Attendant Godot, Paris: Editions de Minuit, 1952 (çev. yazar, *Waiting for Godot* – ABD bas., New York: Grove Press, 1954; İng. bas., Londra: Faber&Faber, 1955)

Fin de Partie, suivi de Acte Sans Paroles, Paris: Editions de Minuit, 1957 (çev. yazar, *Endgame, followed by Act Without Words* – ABD bas., New York: Grove Press, 1958; İng. bas., Londra: Faber&Faber, 1958)

All That Fall, Londra: Faber&Faber, 1957 [ABD bas.]

Krapp's Last Tape and Embers, Londra: Faber&Faber, 1959

Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces, New York: Grove Press, 1960, içindekiler, *Krapp's Last Tape, All That Fall, Embers, Act Without Words I, Act Without Words II*

Happy Days, New York: Grove Press, 1961 (çev. yazar, *Oh les Beaux Jours*, Paris: Editions de Minuit, 1963)

Play and Two Short Pieces for Radio, Londra: Faber&Faber, 1964, içindekiler: *Play, Words and Music, Cascando* (çev. yazar)

Comédie et Actes Divers, Paris: Editions de Minuit, 1966, içindekiler: *Comédie* (*Play*, çev. yazar); *Va et Vient, Dramaticule* (*Come and Go*, çev. yazar); *Cascando, Pièce radiophonique pour musique et voix; Paroles et Musique, Pièce radiophonique* (*Words and Music*, çev. yazar); *Dis Joe, Pièce pour la télévision* (*Eh Joe*, çev. yazar); *Acte Sans Paroles II, pour deux personnages et un aiguillon* (*Act Without Words II*, çev. yazar)

Come and Go (özgün metin İngilizce) ilk baskı *Samuel Beckett, Aus einem aufgegebenen Werk und kurze Spiele* içinde (Almanca çeviri ve özgün dildeki oyunları ile kısa düzyazılarının bir seçkisi), Frankfurt: Suhrkamp, 1966 (no. 145, "Edition Suhrkamp" içinde); ayrı basım, Londra: Calder&Boyars, 1967

Eh Joe and Other Writings, Londra: Faber&Faber, 1967, içindekiler, *Eh Joe, Act Without Words II, Film*

Breath and Other Shorts, Londra: Faber&Faber, 1971, içindekiler: *Breath, Come and Go, Act Without Words I, Act Without Words II, From an Abandoned Work*

Not I, Londra: Faber&Faber, 1973

Footfalls, Londra: Faber&Faber; 1976

That Time, Londra: Faber&Faber, 1976

End and Odds. Plays and Sketches, Londra: Faber&Faber, 1977, içindekiler: *Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, ... but the clouds ..., Theatre I, Theatre II, Radio I, Radio II*

Film. Complete Scenario; Illustrations; Production shots, New York: Grove Press, 1969

ANLATILAR

More Pricks than Kicks, Londra: Chatto&Windus, 1934; hikâye,

"Dante and the lobster", New York: *Evergreen Review*, I, 1

Murphy, Londra: Routledge, 1938; yeni baskı, New York: Grove Press.

Watt, Paris: Olympia Press, 1958

Molloy, Paris: Editions de Minuit, 1951

Malone Meurt, Paris: Editions de Minuit, 1951

L'Innommable, Paris: Editions de Minuit, 1953

Three Novels, Londra: Calder, 1959, içindekiler: *Molloy*, çev. Patrick Bowles, *Malone Dies and The Unnamable*, çev. yazar

Nouvelles et Textes pour Rien, Paris: Editions de Minuit, 1955 (hikâye, çev. Richard Seaver ve yazar, "The end", New York: *Evergreen Review*, no. 15, Kasım-Aralık 1960)

Text for Nothing I, çev. yazar, New York: *Evergreen Review*, no. 9, Yaz 1959

From an Abandoned Work, Londra: Faber&Faber, 1957; New York: *Evergreen Review*, I, 3, 1957

Comment C'Est, Paris: Editions de Minuit, 1961 (çev. yazar, *How It Is*, New York: Grove Press, 1964; Londra: Calder,1964); "*L'image*" romanının bir erken versiyonundan bir kısım, Londra: X, no. 1, Kasım 1959 (bir diğer kısım, çev. yazar, "From an unabandoned work", New York: *Evergreen Review*, no. 14, Eylül-Ekim 1960)

Imagination Morte Imaginez, Paris: Editions de Minuit, 1965 (çev. yazar, *Imagination Dead Imagine*, Londra: Calder, 1965)

assez, Paris: Editions de Minuit, 1966

bing, Paris: Editions de Minuit, 1966

No's Knife, Collected Shorter Prose 1947-1966, Londra: Calder&Boyars, 1967, içindekiler: *Stories, Texts for Nothing, From an Abandoned Work, Enough, Imagination Dead Imagine, Ping*

Premier Amour, Paris: Editions de Minuit, 1970

Le Dépeupleur, Paris: Editions de Minuit, 1970 (çev. yazar, *The Lost Ones*, Londra: Calder&Boyars, 1972)

ŞİİR

Whoroscope, Paris: The Hours Press, 1930

Echo's Bones, Paris: Europe Press, 1935

"*Trois poèmes*", Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 2, Ekim 1955

Poems in English, Londra: Calder, 1961

Gedichte, Wiesbaden: Limes, 1959

DENEMELER

Proust, Londra: Chatto&Windus, 1931 ("Dolphin" dizisi); yeniden basım, New York: Grove Press

Proust, Three Dialogues, Londra: Calder, 1965

"Dante... Bruno. Vico... Joyce", *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* içinde, Paris: Shakespeare&Co., 1929

Bram van Velde, New York: Grove Press,1960

BECKETT ÜZERİNE

ABEL, LIONEL, "*Joyce the father, Beckett the son*", New York: *The New Leader*, 14 Aralık 1959

BENTLEY, ERIC, *What is Theatre?*, Boston: Beacon Press, 1956

CALDER, JOHN (yay. haz.), *Beckett at Sixty* (24 katılımcının denemeleri), Londra: Calder&Boyars, 1967

COE, RICHARD N., *Beckett*, Edinburgh ve Londra: Oliver&Boyd, 1964 ("Writers and Critics" dizisi içinde)

COHN, RUBY, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1962

–*Back to Beckett*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973

–(derleme), *Samuel Beckett. A Collection of Criticism*, New York: McGraw-Hill, 1975

–*Play Beckett*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979

ELLMAN, RICHARD, *James Joyce*, New York ve Londra: Oxford University Press, 1959

ESSLIN, MARTIN, "Samuel Beckett", *The Novelist as Philosopher* içinde, yay. haz. John Cruickshank, Londra: Oxford University Press, 1962

ESSLIN, MARTIN (yay. haz.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffss, N.J.: Prentice-Hall, 1965 ("Twentieth-Century Views" dizisi içinde)

FEDERMAN, RAYMOND, *Journey to Chaos, Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1965

FEDERMAN, RAYMOND ve FLETCHER, JOHN, *Samuel Beckett: His Work and His Critics, An Essay in Bibliography*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1970

FLETCHER, JOHN, *The Novels of Samuel Beckett*, Londra: Chatto&Windus, 1964

–*Samuel Beckett's Art*, Londra: Chatto&Windus, 1967

FLETCHER, JOHN ve SPURLING, JOHN, *Beckett. A Study of his Plays*, Londra: Eyre Methuen, 1972

FLETCHER, JOHN; FLETCHER, BERYL S.; SMITH, BARRY; BACHEM, WALTER, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, Londra: Faber&Faber, 1978

FRIEDMAN, M.J. (yay. haz.), *Samuel Beckett*, Paris: Minard, 1964 ("Configuration Critique" no. 8)

GESSNER, N., *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Zürih: Juris, 1957 "Godot gets around", New York: *Theatre Arts*, Temmuz 1958

GUGGENHEIM, PEGGY, *Out of this century, the informal memoirs of peggy guggenheim*, New York: The dials press, 1946

–*Confessions of an Art Addict*, Londra: André Deutsch, 1960

HARVEY, LAWRENCE E., *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970

HOBSON, HAROLD, "Samuel Beckett, dramatist of the year", *International Theatre Annual*, no. I, Londra: Calder, 1956

JACOBSEN, JOSEPHINE ve MÜLLER, WILLIAM R., *The Testament of Samuel Beckett*, New York: Hill&Wang, 1964

JANVIER, LUDOVIC, *Pour Samuel Beckett*, Paris: Editions de Minuit, 1966

JOYCE, JAMES, *Letters* (yay. haz. Stuart Gilbert), Londra: Faber&Faber, 1957

KENNER, HUGH, *Samuel Beckett, A Critical Study*, New York: Grove Press, 1961; Londra: Calder, 1962

–*The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*, Londra: W.H. Allen, 1964

KERN, EDITH, "Drama stripped for inaction: Beckett's *Godot*", *Yale French Studies*, no. 14, Kış 1954-5

LEVY, ALAN, "*The long wait for Godot*", New York: *Theatre Arts*, Ağustos 1956

MARISSEL, ANDRÉ, *Beckett*, Paris: Editions Universitaires, 1963

MAURIAC, CLAUDE, *La Littérature Contemporaine*, Paris: Albin Michel, 1958

MELESE, PIERRE, *Beckett*, Paris: Seghers, 1966 ("Théâtre de Tous les Temps" dizisi içinde)

MERCIER, VIVIAN, *Beckett/Beckett*, New York: Oxford University Press, 1977

–"*Messenger of Gloom*" (profil), Londra: *Observer*, 9 Kasım 1958

METMAN, EVA, "Reflections on Samuel Beckett's plays", Londra: *Journal of Analytical Psychology*, Ocak 1960

–*San Quentin News*, San Quentin, Cal., cilt XVII, no. 24, 28 Kasım 1957

SCHNEIDER, ALAN, "Waiting for Beckett", New York: *Chelsea Review*, Sonbahar 1958

SCHOELL, KONRAD, *Das Theater Samuel Becketts*, Münih: Wilhelm Fink, 1967

SCOTT, NATHAN A., *Samuel Beckett*, Londra: Bowes&Bowes, 1965 ("Studies in Modern European Thought and Literature" dizisi içinde)

BUZZATI, DINO

Un Caso Clinico, Commedia in 2 tempi e 13 quadri, Milano: Mondadori, 1953 (no. 85, "La Medusa degli Italiani" dizisi içinde)

Url Verme al Ministero, Torino: *Il Dramma*, no. 283

D'ERRICO, EZIO

La Foresta, Torino: *Il Dramma*, no. 278

Tempo di Cavalette, Torino: *Il Dramma*, no. 261

Il Formicaio, sahne versiyonu.

D'ERRICO ÜZERİNE

TRILLING, OSSIA, "*Ezio d'Errico – a new Pirandello?*", Londra: *Theatre World*, Nisan 1958

FRISCH, MAX

Biedermann und die Brandstifter, Berlin ve Frankfurt: Suhrkamp, 1958. İlk dönem bir radyo oyununa dayanan sahne versiyonu, *Herr Biedermann und die Brandstifter*, ilk radyo yayını, Bayrischer Rundfunk, Münih, 1953; yayımlayan, Hamburg: Hans Bredow Institut, altıncı basım, 1959. (sahne

versiyonu, çev. Michael Bullock, *The Fire Raisers, Three Plays* içinde, Londra: Methuen, 1962)

FRISCH ÜZERİNE

BÄNZIGER, HANS, *Frisch und Dürrenmatt*, Bern: Francke, 1960

ZISKOVEN, WILHELM, "Max Frisch", *Zur Interpretation des modernen Dramas* içinde (yay. haz. Rolf Geissler), Frankfurt: Diesterweg, 1960

GELBER, JACK

The Connection (Kenneth Tynan ile söyleşi), New York: Grove Press, 1960

The Apple, New York: Grove Press, 1961

GENET, JEAN

OYUNLARI

Haute Surveillance, Paris: Gallimard, 1949 (çev. B. Frechtman, *Deathwatch*, *The Maids/Deathwatch* içinde, New York: Grove Press, 1954; İng. bas., *Deathwatch*, Londra: Faber&Faber, 1961)

Les Bonnes, Décines: L'Arbalète, 1948; yeni basım, *Les Bonnes, Les deux versions précédées d'une lettre de l'auteur*, ilk versiyonu kapsıyor (1946'da Athénée gösterimindeki gibi) ve gözden geçirilmiş versiyonu (1954'te Théâtre de la Huchette gösterimindeki gibi); *Les Bonnes-L'Atelier d'Alberto Giacometti* içinde yeniden basılmış ikinci versiyonu, Décines: L'Arbalète, 1958, ilave olarak '*L'enfant criminel*" (sürpriz bir radyo konuşması) ve "*Le funambule'ı* (anlatı üzerine düşünceleri) da kapsıyor; (*Les Bonnes*, ikinci versiyon, çev. B. Frechtman, *The Maids*, *The Maids/Deathwatch*, içinde New York: Grove Press, 1954; İng. bas., Londra: Faber&Faber, 1957)

Le Balcon (ilk versiyon, 13 sahne), Décines: L'Arbalète, 1956; (ikinci versiyon, 9 sahne), Décines; L'Arbalète, 1960 (ikinci versiyon çev. B. Frechtman, *The Balcony*, New York: Grove Press, 1960; İng. bas., Londra: Faber&Faber, 1960)

Les Nègres, Clownerie, Décines: L'Arbalète, 1958; ikinci versiyon, Genet'nin bir sunuşu ve Paris gösteriminin fotoğraflarıyla birlikte, 1960 (çev. by B. Frechtman, *The Blacks, A clown show*, New York: Grove Press, 1960; İng. bas., Londra: Faber&Faber, 1960)

Les Paravents, Décines: Marc Barbézat (L'Arbalète), 1961 (çev. B. Frechtman, *The Screens*, Londra: Faber&Faber; 1963)

DİĞER YAZILARI

Journal du Voleur, Paris: Gallimard, 1949 (çev. B. Frechtman, *The Thief's Journal*, Paris: Olympia Press, 1954; Londra: Anthony Blond, 1965; Harmondsworth: Penguin Books, 1967)

Œuvres Complètes, cilt II, Paris: Gallimard, 1951, içindekiler: *Notre-Dame-des-Fleurs, Le Condamné à Mort, Miracle de la Rose, Un Chant d'Amour*

Œuvres Complètes, cilt III, Paris: Gallimard, 1953; içindekiler: *Pompes Funèbres, Le Pêcheur de Suquet, Querelle de Brest*

Poèmes, Décines; Marc Barbézat (L'Arbalète), 1962

Lettres à Roger Blin (*Paravanlar*'ın 1966'da Odeon'daki prodüksiyonunun yönetmenine mektup), Paris: Gallimard, 1966

GENET ÜZERİNE

ABEL, LIONEL, "*Metatheater*", New York: *Partisan Review*, Spring 1960

BATAILLE, GEORGES, *La Littérature et le Mal*, Paris: Gallimard, 1957

DUVIGNAUD, JEAN, "*Roger Blin aux prises avec* Les Nègres *de Jean Genet*, Paris: *Les Lettres Nouvelles*, 28 Ekim 1959

SARTRE, JEAN-PAUL, *Saint Genet, Comédien et Martyr* (cilt I, Genet, *Œuvres Complètes*), Paris: Gallimard, 1952

GRASS, GÜNTER

OYUNLARI

Die Bösen Köche, Modernes deutsches Theater I içinde, Neuwied: Luchterhand, 1961

Onkel, Onkel, Berlin: Wagenbach, 1965

Noch zehn Minuten bis Buffalo, sahne versiyonu

Zweiunddreissig Zähne, Frankfurt: Suhrkamp, 1963

Hochwasser, sahne versiyonu

Die Plebejer proben den Aufstand, Neuwied: Luchterhand, 1966

İngilizceye çevrilenler

Four Plays, çev. Ralph Manheim, Londra: Secker&Warburg, 1968, içindekiler: *Still Ten Minutes to Buffalo; Uncle, Uncle; The Flood; The Wicked Cooks.*

The Plebeians Rehearse the Uprising, A German Tragedy, çev. Ralph Manheim, Londra: Secker&Warburg, 1967

DİĞER YAZILARI

Die Vorzüge der Windühner (şiirler ve kısa hikâyeler), Neuwied: Luchterhand, 1956

Die Blechtrommel (roman), Neuwied: Luchterhand, 1959 (çev. Ralph Manheim, *The Tin Drum*, Londra: Secker&Warburg, 1962; Harmondsworth: Penguin Books, 1965)

Gleisdreieck (şiirler), Neuwied: Luchterhand, 1960

Katz und Maus (roman), Neuwied: Luchterhand, 1961 (çev. Ralph Manheim, *Cat and Mouse*, Londra: Secker&Warburg, 1963; Harmondsworth: Penguin Books, 1966)

Hundejahre (roman), Neuwied: Luchterhand, 1963 (çev. Ralph Manheim, *Dog Years*, Londra: Secker&Warburg, 1965; Harmondsworth: Penguin Books 1969)

Ausgefragt (şiirler), Neuwied: Luchterhand, 1967

Selected Poems, çev. Michael Hamburger ve Christopher Middleton, Secker&Warburg yayımladı, 1966; Harmondsworth: Penguin Books, 1969

Der Butt (roman) Neuwied: Luchterhand, 1977 (çev. Ralph Manheim, *The Flounder*, Londra: Secker&Warburg, 1978)

GRASS ÜZERİNE

TANK, KURTH LOTHAR, *Günter Grass*, Berlin: Colloquium, 1963

HAVEL, VACLAV

Protokoly (seçme yazılar ile *The Garden Party* ve *The Memorandum* adlı iki oyunu da kapsayan), Prag: Mlada Fronta, 1966 (*The Memorandum*, çev. Vera Blackwell, Londra: Cape, 1967)

HILDESHEIMER, WOLFGANG

OYUNLARI

Spiele in denen es dunkel wird, Pfullingen: Neske, 1958, içindekiler: *Pastorale oder Die Zeit für Kakao, Landschaft mit Figuren, Die Uhren*. Hildesheimer'in radyo oyunları: *Das Ende kommt nie, Begegnung im Balkanexpress, Prinzessin Turandot* (sahne versiyonu, *Der Drachenthron*), *An den Ufern der Plotinitza, Das Atelierfest, Die Bartschedelidee, Herrn Walsers Raben*.

DİĞER YAZILARI

"*Erlanger Rede über das absürde Theater*", Münih: *Akzente*, no. 6, 1960

IONESCO, EUGÈNE

OYUNLARI

[*Toplu Yayınları için s. 351'e bakınız*]

La Cantatrice Chauve (1948, ilk gösterim 1950), *Théâtre I* [Arcanes] ve *Théâtre I* [Gallimard] içinde (çev. Donald M. Allen, *The Bald Soprano*, *Plays*

içinde, cilt I [New York: Grove Press]; çev. Donald Watson, *The Bald Prima Donna*, *Plays* içinde, cilt I [Londra: Calder])

La Leçon (1950, ilk gösterim 1951), *Théâtre I* [Arcanes] ve *Théâtre I* [Gallimard] içinde, (*The Lesson*, çev. Donald M. Allen *Plays* içinde, cilt I [New York: Grove Press]; Donald Watson *Plays* içinde, cilt I [Londra: Calder] ve *Penguin Plays*, 1962)

Jacques, ou La Soumission (1950, ilk gösterim 1955); *Théâtre I* [Arcanes] ve *Théâtre I* [Gallimard] içinde, (çev. Donald M. Allen, *Jack or the Submission*, *Plays* içinde, cilt I [New York: Grove Press]; çev. Donald Watson, *Jacques or Obedience*, *Plays* içinde, cilt I [Londra: Calder])

Les Chaises (1951, ilk gösterim 1952), *Théâtre I* [Gallimard] içinde, (çev., *The Chairs*, Donald M. Allen *Plays* içinde, cilt I [New York: Grove Press]; Donald Watson *Plays* içinde, cilt I [Londra: Calder] ve *Penguin Plays* içinde, 1962)

Le Salon de l'Automobile (ilk gösterim, 1953), *Théâtre I* [Arcanes] *ve Théâtre IV* içinde, (çev. Sasha Moorsom, *The Motor Show*, Londra: 3 *Arts Quarterly*, no. 2, Yaz 1960)

L'Avenir est dans les Œufs ou Il faut de tout pour faire un monde (1951, ilk gösterim 1957); *Théâtre II* içinde (çev. Derek Prouse, *The Future is in Eggs or It takes all sorts to make a world*, *Plays* içinde, cilt IV)

Victimes du Devoir (1952, ilk gösterim 1953); *Théâtre I* [Gallimard] içinde, (çev. Donald Watson, *Victims of Duty*, *Plays* içinde, cilt II)

Amédée ou Comment s'en débarrasser (1953; ilk gösterim 1954); *Théâtre I* [Gallimard] içinde, (çev. Donald Watson, *Amédeé or How to get rid of it*, *Plays* içinde, cilt II ve *Absurd Drama* içinde, Harmondsworth: Penguin Books, 1965)

Le Nouveau Locataire (1953; ilk gösterim 1955), *Théâtre II* içinde(çev. Donald Watson, *The New Tenant*, *Plays* içinde, cilt II)

Les Grandes Chaleurs (ilk gösterim, 1953); yayımlanmadı.

La Jeune Fille à Marier (ilk gösterim, 1953), *Théâtre II* içinde (çev. Donald Watson, *Maid to Marry*, *Plays* içinde, cilt III)

Le Maitre (ilk gösterim, 1953), *Théâtre II* içinde (çev. Derek Prouse, *The Leader*, *Plays* içinde, cilt IV)

Le Connaissez-Vous? (ilk gösterim, 1953); yayımlanmadı

La Nièce-Epouse (ilk gösterim, 1953), yayımlanmadı

Le Rhume Onirique (ilk gösterim 1953), yayımlanmadı

Le Tableau (ilk gösterim, 1955), *Dossiers Acénonètes de Collège de Pataphysique*, no.1, 1958; ve *Théâtre III* içinde(çev. Donald Watson, *The Picture*, BBC'de radyo yayını, Üçüncü Program, 11 Mart 1957; *Plays* içinde, cilt VII)

L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du Berger (1955; ilk gösterim, 1956), *Théâtre II* içinde, (çev. Donald Watson, *Improvisation or The Shepherd's Chameleon*, *Plays* içinde, cilt III)

Impromptu pour la Duchesse de Windsor (1957, ilk gösterim, 1957); yayımlanmadı (çev. Donald Watson, yayımlanmadı)

Tueur Sans Gages (1957, ilk gösterim, 1959), *Théâtre II* içinde, (çev. Donald Watson, *The Killer*, *Plays* içinde, cilt III)

[*Le*] *Rhinocéros* (1958, ilk gösterim, 1959), Paris: Gallimard, 1959 ("Le Manteau d'Arlequin" dizisi içinde); ve *Théâtre III*'de (çev. Derek Prouse, *Rhinoceros*, *Plays* içinde, cilt IV ve *Penguin Plays* içinde, 1962)

Scène à Quatre (1959, ilk gösterim, 1959), *Cahiers du Collège de Pataphysique*, *Dossier* 7, 1959; Paris: *Avant-Scène* no. 210, 15 Aralık 1959; ve *Théâtre III* içinde, (çev. Donald M. Allen, *Foursome*, New York: *Evergreen Review*, no.13, Mayıs-Haziran 1960)

Apprendre à Marcher, Ballet (ilk gösterim, 1960), *Théâtre IV* içinde

Les Salutations, Paris: *Les Lettres Françaises*, no. 805; 31 Aralık 1960; ve *Théâtre III* içinde

Le Roi se Meurt (1962, ilk gösterim 1962), Paris: Gallimard, 1963; ve *Théâtre IV* içinde (çev. Donald Watson, *Exit the King*, *Plays* içinde, cilt V)

Le Piéton de l'Air (1962, ilk gösterim 1963), *Théâtre III* içinde, (çev. Donald Watson, *A Stroll in the Air*, *Plays* içinde, cilt VI)

Délire à Deux... à tant qu' on veut (1962, ilk gösterim 1962), *Théâtre III* içinde (çev. Donald Watson, *Frenzy for Two*, *Plays* içinde, cilt VI)

La Soif et la Faim (1965, ilk gösterim 1966), *Théâtre IV* içinde (çev. Donald Watson, *Hunger and Thirst*, *Plays* içinde, cilt VII)

Jeux de Massacre, Paris: Gallimard 1970

Macbett, Paris: Gallimard, 1972

L'Homme aux Valises suivi de Ce Formidable Bordel, Paris: Gallimard, 1975 (çeviren ve uyarlayan Israel Horovitz, *Man with Bags*, New York: Grove Press, 1977)

Toplu Yayınlar

Théâtre I, Paris: Arcanes, 1953 ("Locus Solus" dizisi içinde), içindekiler: *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou La Soumission*, *Le Salon de l'Automobile*, *Les Chaises*, *Victimes du Devoir*, *La Nièce-Epouse*, *La Jeune Fille à Marier*]

Théâtre I, Paris: Gallimard, 1954; içindekiler: Önsöz, Jacques Lemarchand, *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, *Jacques, ou La Soumission*, *Les Chaises*, *Victimes du Devoir*, *Amédée*

Théâtre II, Paris: Gallimard, 1958, içindekiler: *L'Impromptu de l'Alma*, *Tueur Sans Gages*, *Le Nouveau Locataire*, *L'Avenir est dans les Œufs*, *Le Maitre*, *La Jeune Fille à Marier*

Théâtre III, Paris: Gallimard, 1963, içindekiler: *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'Air*, *Délire à Deux*, *Le Tableau*, *Scène à Quatre*, *Les Salutations*, *La Colère*

Théâtre IV, Paris: Gallimard, 1966, içindekiler: *Le Roi se Meurt*, *La Soif et la Faim*, *La Lacune*, *Le Salon de l'Automobile*, *L'Œuf Dur*, *Le Jeune Homme à Marier*, *Apprendre à Marcher*

Théâtre V, Paris: Gallimard, 1974, içindekiler: *Jeux de Massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction Françaises pour étudiants Américains*

İngilizceye Çevrilenler

[Ionesco'nun oyunları Grove Press (New York) ve John Calder (Londra) yayınevleri tarafından yayımlandı.]

Cilt I [ABD bas.], çev. Donald M. Allen, içindekiler: *The Bald Soprano, The Lesson, Jack or The Submission, The Chairs*

Cilt I [İng. bas.], çev. Donald Watson, içindekiler: *The Lesson, The Chairs, The Bald Prima Donna, Jacques or Obedience*

Cilt II, çev. Donald Watson, içindekiler: *Amédée or How to get rid of it, The New Tenant, Victims of Duty*

Cilt III, çev. Donald Watson, içindekiler: *The Killer, Improvisation or The Shepherd's Chameleon, Maid to Marry*

Cilt IV, çev. Derek Prouse, içindekiler; *Rhinoceros, The Leader, The Future is in Eggs*

Cilt V, çev. Donald Watson, içindekiler: *Exit the King, The Motor Show, Foursome*

Cilt VI, çev. Donald Watson, içindekiler: *A Stroll in the Air, Frenzy for Two*

Cilt VII, çev. Donald Watson, içindekiler; *Hunger and Thirst, The Picture, Greetings, Anger*

Cilt VIII, çev. Donald Watson, içindekiler: *Here Comes a Chopper (Jeux de massacre), The Oversight (La Lacune), The Foot of the Wall*

Cilt IX, çev. Donald Watson; *içindekiler: Macbett, The Mire, Learning to Walk*

Cilt X, çev. Donald Watson, içindekiler: *Oh What a Bloody Circus, The Hardboiled Egg*

ANLATILAR

Une Victime du Devoir (1952), Paris: *Medium*, Ocak 1955; Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 24, Kış 1961 [*Victimes de Devoir*'ın kaynağı]

Oriflamme, Paris: *Nouvelle Revue Français*, Şubat 1964 [*Amédée*'nın kaynağı] (çev., *Flying High*, New York: *Mademoiselle*, 1957)

La Photo du Colonel, Paris: *Nouvelle Revue Française*, Kasım 1955 [*Tueur Sans Gages*'ın kaynağı] (çev. Stanley Read, *The Photograph of the Colonel*, *Evergreen Review*, I, 3, 1957)

Rhinocéros, Paris: *Les Lettres Nouvelles*, Eylül 1957; Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault*, no. 29, Şubat 1960 (çev. Donald M. Allen, New York: *Mademoiselle*, Mart 1960)

La Photo du Colonel, Récits (seçme kısa hikâyeler), Paris: Gallimard, 1962

The Colonel's Photograph (İngilizcede seçme hikâyeler), çev. Jean Stewart ve John Russell, Londra: Faber&Faber, 1967

Le Solitaire. Roman, Paris: Mercure de France, 1973

DENEMELER VE DİĞER DÜZYAZILAR

"L'invraisemblable, l'insolite, mon univers...", Paris: *Arts*, 14 Ağustos 1953; ve Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 15, Kış 1959, "Je n'ai Jamais, réussi..." başlığı altında.

"Le point du départ", Paris: *Cahiers des Quatre Saisons*, no. 1, Ağustos 1955 [*Cahiers des Saisons*, no. 2, Ekim 1955] (çev. L.C. Pronko, New York: *Theatre Arts*, Haziran 1958; Donald Watson, *Plays* içinde, cilt I [Londra: Calder])

"Théâtre et anti-théâtre", Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 2, Ekim 1955 (çev. L.C. Pronko, New York: *Theatre Arts*, Haziran 1958]

"Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde", Paris: *L'Express*, 15-16 Ekim 1955

"Mes critiques et moi", Paris: *Arts*, 22 Şubat 1956

"Gammes" (saçma aforizmalar), Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 7, Eylül 1956

"There is no avant-garde theatre", çev. Richard Howard, New York: *Evergreen Review*, I, 4, 1957

"The world of Ionesco", *International Theatre Annual*, no. 2, yay. haz. Harold Hobson, Londra: Calder, 1957; *Tulane Drama Review*, Ekim 1958

"Olympie" (anlatı şiir), Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 10, Nisan-Mayıs 1957

"Pour Cocteau", Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 12, Ekim 1957

"The *theatre*", BBC Üçüncü Program'da konuşma, Temmuz 1957

"Dans les armes de la ville" (Kafka üstüne), Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault*, no. 20, Ekim 1957

"Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958?", Paris: *Les Lettres Françaises*, 10 Nisan 1958; ayrıca Paris: *Cahiers des Salsons*, no.15, Kış 1959, "Lorsque Jécris..." başlığı altında.

"Expérience du théâtre", Paris: *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1958 (çev. L.C. Pronko, "Discovering the theatre", *Tulane Drama Review*, Eylül 1959)

"Ni un dieu ni un démon" (Artaud üstüne), Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault*, no. 22-3, Mayıs 1958

"Reality in depth", Londra: *Encore*, Mayıs-Haziran 1958

"The playwright's role", Londra: *Observer*, 29 Haziran 1958 (Kenneth Tynan ile tartışmanın bütününün yeniden bir araya getirilmiş şekli, "*Controverse Londonienne*' in *Cahiers des Saisons*, no. 15, Kış 1959)

"La tragédie du langage", Paris: *Spectacles*, no. 2, Temmuz 1958 (çev. Jack Undank, "The tragedy of language", *Tulane Drama Review*, İlkbahar 1960)

Les possédés için *"Préface"*, Dostoyevski'nin romanından uyarlayan Akakia Viala ve Nicolas Bataille, Paris: Emile-Paul 1959

"Le cœur n'est pas sur la main" (*Observer*'ın yayımlamadığı Kenneth Tynan'a yanıt), Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 15, Kış 1959

"Naissance de la Cantatrice", Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 15, Kış 1959

"La démystification par l'humour noir", Paris: *Avant-Scène*, 15 Şubat 1959

"Eugène Ionesco ouvre le feu" (İngilizce çevirisiyle koşut), Paris: *World Theatre*, cilt VIII, no. 3, Sonbahar 1959

Claude Sarraute ile söyleşi, Paris: *Le Monde*,17 Ocak 1960

Kendiyle söyleşi, Paris: *France-Observateur*, 21 Ocak 1960; yeniden basım, *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossiers 10-11, 1960

Söyleşi, Paris: *L'Express*, 28 Ocak 1960

"*Pages de journal*", Paris: *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1960

"*Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal*", *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault*, no. 29, Şubat 1960

"*Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres*", Brüksel; L' VII, no. 3; 1960

"Le Rhinocéros *à New York*", Paris: *Arts*, Şubat 1961

"Some recollections of Brancusi", çev. John Russell, *London Magazine*, Nisan 1961

Notes et Contre-notes (seçme eleştiri yazıları), Paris: Gallimard, 1962 (çev. Donald Watson, *Notes and Counter-Notes*, Londra: Calder, 1965)

Journal en miettes, Paris: Mercure de France, 1967

Présent passé, Passé présent, Paris: Mercure de France,1968

Découvertes, Cenevre: Skira, 1969

Antidotes, Paris: Gallimard, 1977

IONESCO ÜZERİNE

Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute (Ionesco, A. Schulze Vellinghausen ve Rudolf Sellner'in katkılarıyla), Zürih: Verlag H.R. Stauffacher, 1958

ANOUILH, JEAN, "*Du chapitre des Chaises*", Paris: *Le Figaro*, 23 Nisan 1956

BATAILLE, NICOLAS, "*La bataille de* La Cantatrice", Paris: *Cahiers des Saisons*, no. 15, Kış 1969

BENMUSA, SIMONE, *Eugène Ionesco*, Paris: Seghers, 1956 ("Théâtre de Tous les Temps" dizisi içinde)

BENTLEY, ERIC, "Ionesco, playwright of the fifties", New York: *Columbia Daily Spectator*, 11 Mart 1958

BONNEFOY, CLAUDE, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris: Belfond, 1966

BOSQUET, ALAIN, "*Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique*", Paris: *Combat*, 17 Şubat 1955

COE, RICHARD, *Ionesco*, Edinburgh ve Londra: Oliver&Boyd, 1961 (no. 5 "Writers&Critics" dizisi içinde)

DOUBROVSKY, SERGE, "Ionesco and the comedy of the absurd", *Yale French Studies*, no. 23, Yaz 1959; ayrıca Paris: *Nouvelle Revue Française*, Şubat 1960, "Le rire d'Eugène Ionisco" başlığı altında.

DUVIGNAUD, JEAN, "*La dérision*", Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault*, no. 29, Şubat 1960

FRANCUEIL, BERNARD, "*Digression automobile&Dilectus quemadmodum filius unicornium*" (*Rhinocéros*'un incelenmesi), *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossiers 10-11*, 1960

LAUBREAUX, R., "*Situation de Ionesco*", Paris: *Théâtre d'Aujourd'hui*, Ocak Şubat 1959

LAUBREAUX, R. (yay. haz.), *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris: Garnier, 1973

LERMINIER, GEORGES, "*Clés pour Ionesco*", Paris: *Théâtre d'Aujourd'hui*, Eylül-Ekim 1957

LUTEMBI, "*Contribution à une étude de* La Cantatrice Chauve", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, no. 8-9, 1953

MARCEL, GABRIEL, "*La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme*", Paris: *Revue Théâtrale*, no: 39

ROBBE-GRILLET, ALAIN, "*Notes*", Paris: *Critique*, Ocak 1953

ROUD, RICHARD, "*The opposite of sameness*", Londra: *Encore*, Haziran-Temmuz 1957

SAROYAN, WILLIAM, "*Ionesco*", New York: *Theatre Arts*, Temmuz 1958

SAUREL, RENÉE, "*Ionesco ou Les blandices de la culpabilité*", Paris: *Les Temps Modernes*, no. CIII, 1954

"A school of vigilance", Londra: *The Times Literary Supplement*, 4 Mart 1960

SENART, PHILIPPE, *Ionesco*, Paris: Editions Universitaires, 1964

TOBI, SAINT, *Eugène Ionesco ou La Recherche du paradis perdu*, Paris: Gallimard, 1973

TOUCHARD, P.A., "*La loi du théâtre*", Paris: *Cahiers des Saisons* no. 15; Kış 1959

–"*Un nouveau favuliste*", Paris: *Cahiers de la Compagnie*, M. Renaud – J.-L. Barrault, no. 29, Şubat 1960

TOWARNICKI, F., "*Des Chaises vides... à Broadway*", Paris: *Spectacles*, no. 2, Temmuz 1958

VERNOIS, PAUL, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris: Klingsieck, 1972

KOPIT, ARTHUR L.

Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad. New York: Hill&Wang; 1960; Londra: Methuen, 1961

MROZEK, SLAWOMIR

Mrozek'in oyunları *Journal Dialog*'da bulunabilir, Varşova'da yayımlanan aylık dergi, 1958-67.

ALMANCADA BİR SEÇKİ

Stücke, cilt I, Berlin; Henssel, 1963, içindekiler: *Die Polizei, Auf hoher See, Striptease, Karol, Das Martyrium des Peter Ohey, Racket Baby, Der Hirsch,*

Stücke, cilt II, Berlin: Henssel, 1965, içindekiler; *Eine wundersame Nacht, Zabawa, Tango*

İNGİLİZCEYE ÇEVRİLENLER

Six Plays, çev. Nicholas Bethell, Londra: Cape, 1967, içindekiler; *The Police, The Martyrdom of Peter Ohey, Out at Sea, Charlie, The Party; Enchanted Night*

Tango, çev. Nicholas Bethell, Londra: Cape, 1968

PEDROLO, MANUEL DE

Cruma, Premi Joan Santamaria 1957 içinde, Barselona: Editorial Nereida, 1958

Homes i No, Barcelona: *Quadems de Teatre A.D.B.*, no. 2, 1960

PINGET, ROBERT

Lettre Morte, Paris: Editions de Minuit, 1959

La Manivelle, Pièce radiophonique (koşut olarak çev. Samuel Beckett, *The Old Tune*), Paris: Editions de Minuit, 1960

Ici ou Ailleurs, suivi de Architruc et de L'Hypothèse, Paris: Editions de Minuit, 1961

PINTER, HAROLD

OYUNLARI

The Birthday Party and Other Plays, Londra: Methuen, 1960, içindekiler: *The Room, The Dumb Waiter, The Birthday Party. The Dumb Waiter, Penguin New English Dramatists 2* ve *Penguin Plays* içinde, Harmondsworth: Penguin Books, 1961 ve 1964

The Caretaker, Londra: Methuen 1960

A Slight Ache and Other Plays, Londra: Methuen, 1961, içindekiler: *A Slight Ache, A Night Out, The Dwarfs* ve bazı revü skeçleri.

The Collettion and The Lover, Londra: Methuen, 1963

The Homecoming, Londra: Methuen, 1965

Tea Party and Other Plays, Londra: Methuen, 1967, içindekiler: Üç televizyon oyunu; *Tea Party, The Basement, Night School*

Landscape and Silence, Londra: Methuen, 1969

Old Times, Londra: Methuen, 1971

Five Screen Plays, Londra: Methuen, 1971

No Man's Land, Londra: Eyre Methuen, 1975

Poems and Prose, Londra: Eyre Methuen, 1978

The Proust Screenplay, Londra: Eyre Methuen, 1978

Betrayal, Londra: Eyre Methuen, 1978

PINTER ÜZERİNE

DUKORE, BERNARD F., *Where Laughter Stops. Printer's Tragicomedy*, Columbia: University of Missouri Press; 1976

ESSLIN, MARTIN, *Pinter. A Study of his Plays*, genişletilmiş üçüncü baskı, Londra: Eyre Methuen, 1977

GANZ, ARTHUR, (yay. haz.), *Pinter. A Collection of Critical Essays*, Twentieth-Century Views" dizisi içinde, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1972

HINCHCLIFFE, ARNOLD P., *Harold Pinter*, New York: Twayne, 1967

IMHOF, RUDIGER, *Pinter. A Bibliography*, gözden geçirilmiş ikinci baskı, Londra: TQ Publications, 1976

KERR, WALTER, *Harold Pinter*, New York: Columbia University Press, 1967

SIMPSON, NORMAN FREDERICK

OYUNLARI

A Resounding Tinkle, The Observer Plays (oyun yazımı yarışmasında ödül alanlar antolojisi) içinde, Londra: Faber&Faber, 1958; Ayrıca *New English Dramatists 2* içinde, Harmondsworth: Penguin Books, 1960 ve *Penguin Plays I* içinde, 1964; Royal Court Theatre'daki gösteriminde olduğu gibi kısaltılmış sahne versiyonu, Londra, 1 Aralık 1957, *The Hole and Other Plays and Sketches* içinde, Londra: Faber&Faber, 1964

One Way Pendulum, A farce in a new dimension, Londra: Faber&Faber, 1960

The Hole and Other Plays and Sketches, Londra: Faber&Faber, 1964, içindekiler: *The Hole, A Resounding Tinkle* (kısaltılmış versiyonu), *The Form, Gladly Otherwise, Oh, One Blast and Have Done*

The Cresta Run, Londra: Faber&Faber, 1966

DİĞER YAZILARI

The Overcoat (kısa hikâye), Londra: *Man About Town*, Aralık 1960

TARDIEU, JEAN

Théâtre de Chambre I, Gallimard, 1955, içindekiler: *Qui Est Là?, La Politesse Inutile, Le Sacre de la Nuit, Le Meuble, La Serrure, Le Guichet, Monsieur Moi, Faust et Yorick, La Sonate et les Trois Messieurs ou Comment Parler Musique, La Société d'Apollon ou Comment Parler des Arts, Oswald et Zenaïde ou Les Apartés,*

Ce Que Parler Veut Dire ou Le Patois des Familles, Il y Avait Foule au Manoir ou Les Monologues, Eux Seuls Le Savent, Un Geste pour un Autre, Conversation-Sinfonietta

Théâtre II: Poèmes à Jouer, Paris: Gallimard, 1960, içindekiler: *L'A.B.C. de Notre Vie, Rhythme à Trois Temps ou Le Temple de Ségeste, Une Voix Sans Personne, Les Temps du Verbe ou Le Pouvoir de la Parole, Les Amants du Métro, Tonnerre Sans Orage ou Les Dieux Inutiles*

Théâtre III: Une Soirée en Province, Paris: Gallimard, 1975, içindekiler: *Une Soirée en Province ou le mot et le cri, Cinq Divertissements, Candide, Livrets d'opéras de chambre*

TARDIEU ÜZERİNE

JACOTTET, PHILIPPE, "*Note à propos de Jean Tardieu*", Paris: *Nouvelle Revue Française*, Temmuz 1960

VIAN, BORIS

Vian'ın birçok yazısına yer veren bir kaynakça için bkz. *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12*, 1960.

OYUNLARI

L'Equarrissage pour Tous ("*Salut à Boris Vian*" gösteriminin Cocteau tarafından derlenen notlarından bir özet ve iki kısa oyun *Le Dernier des Métiers, Saynètes pour Patronages* da yer alıyor), Paris: Toutain, 1950; *L'Equarrissage pour Tous, Paris Théâtre* içinde yeniden basıldı, no. 66, 1952

Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz, Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 6, 1959; Paris: L'Arche, 1959 ("Collection du Répertoire du TNP" dizisi içinde)

Théâtre, Paris: Pauvert, 1965, içindekiler; *Les Bâtisseurs d'Empire, Le Goûter des Généraux, L'Equarrissage pour Tous*

VIAN ÜZERİNE

Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12, 1960, içindekiler: Biyografik ve eleştirel çalışmalar.

II. ABSÜRD TİYATRONUN TARİHİ VE ARKA PLANI

GENEL ÇALIŞMALAR

BARNES, HAZEL, *The Literature of Possibility*, Lincoln, Nebraska: University Press, 1959

BEIGBEDER, MARC, *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Paris: Bordas, 1959

BERGEAUD, JEAN, *Je choisis... mon théâtre. Encyclopédie du Théâtre Contemporain*, Paris: Odilis, 1956

BERGSON, HENRI, *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique, Œuvres* içinde, Paris: Presses Universitaires de France, 1959

BOISDEFFRE, PIERRE DE, *Une Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*, Paris: Le Livre Contemporain

CAMUS, ALBERT, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1942

CRUICKSHANK, JOHN, *Albert Camus and the Literature Of Revolt*, Londra ve New York: Oxford University Press, 1959

Dictionnaire des Hommes de Théâtre Français Contemporains (cilt I: Directeurs, Animateurs, Historiens, Critiques), Paris: Librairie Théâtrale, 1957

ECO, UMBERTO, "*L'Œuvre ouverte ou La poétique de l'indétermination*", Paris: *Nouvelle Revue Française*, Temmuz ve Ağustos 1960

EVREINOV, NIKOLAI, *The Theatre of the Soul, Monodrama*, çev., M. Potapenko ve C. St John, Londra, 1915

FOWLIE, WALLACE, *Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theatre*, New York: Meridian, 1960; Londra: Gollancz 1961

FREUD, SIGMUND, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905); yeniden basım, Frankfurt: S. Fischer, 1958

GREGOR, JOSEPH, *Weltgeschichte des Theaters*, Viyana: Phaidon; 1932

GROSSVOGEL, DAVID, *The Selfconscious Stage in Modern French Drama*, New York: Columbia University Press, 1958

HUXLEY, ALDOUS (yay. haz.), *The Perennial Philosophy*, Londra: Chatto&Windus, 1946

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Crayonné au Théâtre, Œuvres Completes* içinde, Paris: Pléiade, 1945

NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* ve *Also sprach Zarathustra*, Werke içinde, yay. haz. Schlechta, Münih: Hanser, cilt I ve II, 1955

POUND, EZRA, *Literary Essays*, yay. haz. T. S. Eliot, Londra: Faber&Faber, 1954

SARTRE, JEAN-PAUL, *L'Etre et le Néant*, Paris: Gallimard, 1943

STEINER, GEORGE, "The retreat from the word", Londra: *Listener*, 14 ve 21 Temmuz 1960

SUZUKI, D., *Manual of Zen Buddhism*, Londra: Rider, 1950

Théâtre Populaire, "*Du côté de l'avant garde*" (avant-garde tiyatro üstüne özel sayı); no.18, Mayıs 1956

WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell, 1958

YALIN TİYATRO, PALYAÇOLUK, COMMEDIA DELL'ARTE, VODVİL, VS.

BEERBOHM, MAX, "Dan Leno", *Around Theatres* içinde, Londra: Hart-Davis, 1953

BÜCHNER, GEORG, *Werke und Briefe*, Leipzig: Insel, 1958

–*Woyzeck*, çev. John Holmstrom, *Three German Plays* içinde, Harmondsworth: Penguin Books, 1963

CRICHTON, KYLE, *The Marx Brothers*, Londra: Heinemann, 1951

DISHER, WILLSON, *Clowns and Pantomimes*, Londra: Constable, 1925

GRABBE, CHRISTIAN DIETRICH, *Werke*, yay. haz. Wukadinowic, 2 cilt, Berlin: Bong.

HAZLITT, WILLIAM, "The Indian jugglers", *Table Talk*, Londra ve New York: Everyman's Library

HOLZER, RUDOLF, *Die Wiener Vorstadtbühnen*, Viyana: 1951

LEA, K. M., *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte*, Londra: Oxford University Press, 1934

MACINNES, COLIN, "Wherefore does he why?" (Dan Leno üstüne), Londra: *Spectator*, 23 Aralık 1960

MCKECHNIE, SAMUEL, *Popular Entertainment through the Ages*, Londra: Sampson Low.

NESTROY, JOHANN, *Sämtliche Werke*, yay. haz. Bruckner ve Rommel, Viyana: Schroll, 15 cilt, 1924-30.

RAIMUND, FERDINAND, *Werke*, yay. haz. Castle, Leipzig; Hesse&Becker.

REICH, HERMANN, *Der Mimus*, cilt I, (II cilt) [Başka ciltlerde yer almıyor], Berlin: Weidmann, 1903

TIETZE-CONRAT, E., *Dwarfs and Jesters in Art*, Londra: Phaidon 1957

WOOD, J. HICKORY, *Dan Leno*, Londra: Methuen, 1905

SAÇMA ŞİİR VE SAÇMA OYUNLAR

BELLOC, HILAIRE, *Cautionary Verses*, Londra: Duckworth, 1940

BENAYOUN, R., *Anthologie du Nonsense*, Paris: Pauvert, 1957

BRETON, ANDRÉ, *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris: Sagittaire, 1950

BUSCH, WILHELM, *Sämtliche Werke*, Gutersloh: Bertelsmann, 2 cilt, n.d.

CARROLL, LEWIS, *Complete Works*, Londra: Nonesuch; New York: Random House, 1939

COHEN, J. M., *Comic and Curious Verse*, Harmondsworth: Penguin Books, 1952

COHEN, J. M., *More Comic and Curious Verse*, Harmondsworth: Penguin Books, 1956

FLAUBERT, GUSTAVE, *Dictionnaire des idées Reçues* (yeni bulunanlarla çoğaltılmış), Paris: Aubier, 1951

LARDNER, RING

Saçma Oyunları

The Tridget of Griva, yayımlanmadı (ELDER içinde özet [aşağıya bakınız.])

Dinner Bridge, New York: *New Republic*, 20 Temmuz 1927; ve *First and Last* içinde, New York: Scribner, 1934

I Gaspiri (The Upholsterers), *Chicago Literary Times*, 15 Şubat 1924; ve *What of It?* içinde, New York: Scribner, 1925
Clemo-Uti / The Water Lilies, What of It? içinde, New York: Scribner, 1925
Cora or Fun at the Spa, New York: *Vanity Fair*, Haziran 1925
Quadroon. A Play in Four Pelts which May All Be Attended in One Day or Missed in a Group, *The New Yorker*, 19 Aralık 1931
Abend di Anni Nouveau; New York: *The Morning Telegraph*, 1928
Lardner üzerine
ELDER, DONALD, *Ring Lardner*, New York: Doubleday, 1956
LEAR, EDWARD, *The Complete Nonsense of Edward Lear*, yay. haz. Holbrook Jackson, Londra: Faber&Faber, 1947
MORGENSTERN, CHRISTIAN, *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden: Insel, 1950
–*Das Mondschaf, Deutsch und englisch* (İngilizce versiyonu, A. E. W. Eitzen), Wiesbaden: Insel, 1953
OPIE, IONA ve PETER, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Londra: Oxford University Press, 1951
– *The Lore and Language of Schoolchildren*, Londra: Oxford University Press, 1959
RINGELNATZ, JOACHIM, *Kinder-Verwirr-Buch*, Berlin: Rowohlt, 1931
– *Turngedichte*, Münih: Kurt Wolff 1923
– *Kuttel-Daddeldu*, Berlin: Rowohlt, 1930
SEWELL, E, *The Field of Nonsense*, Londra: Chatto&Windus, 1952

ALEGORİLER VE DÜŞ OYUNLARI

BIDERMANN, JAKOB, *Cenodoxus der Doktor von Paris*, *Deutsche Dichtung des Barock* içinde, yay. haz. Edgar Hederer, Münih: Hanser, n.d.
CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Autos Sacramentales*, *Obras Completas*'in III. cildi, Madrid: Aguilar, 1945-52
ELIADE, MIRCEA, *Myths, Dreams and Mysteries*, Londra: Harvill, 1960
GREGOR, JOSEPH, *Das Spanische Welttheater*, Viyana: Reichner, 1937
HOLBERG, *Comoedierne*, yay. haz. Bull, Kristiania: 1922-5
HONIG, EDWIN, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Chicago: Northwestern University Press, 1959; Londra: Faber&Faber, 1960
JOYCE, JAMES, Ulysses'*in sahne uyarlaması*
Ulysses in Nighttown, Padraic Colum'un süpervizörlüğü altında uyarlayan Marjorie Barkentin, New York: Random House, Modern Library Paperbacks, 1958
Bloomsday, uyarlayan Alan MacClelland
KAFKA, FRANZ, *Der Gruftwächer* (dramatik fragman), *Beschreibung eines Kampfes* içinde, New York: Schocken, 1946
Kafka, Franz, uyarlayan GIDE, ANDRÉ ve BARRAULT, JEAN-LOUIS, *Le Procès*, Paris: Gallimard, 1947

Tropical Madness. Four Plays, çev. Daniel ve Elenor Gerould, New York: Winter House, 1972, içindekiler: *The Pragmatists, Mr Price or: Tropical Madness, Gyubal Wahazar, Metaphysics of a Two-Headed Calf*

YEATS, W. B.

Autobiographies, Londra: Macmillan, 1955.

Dizin